

الترجمة الكاملة
(٧)

وطفء مطر

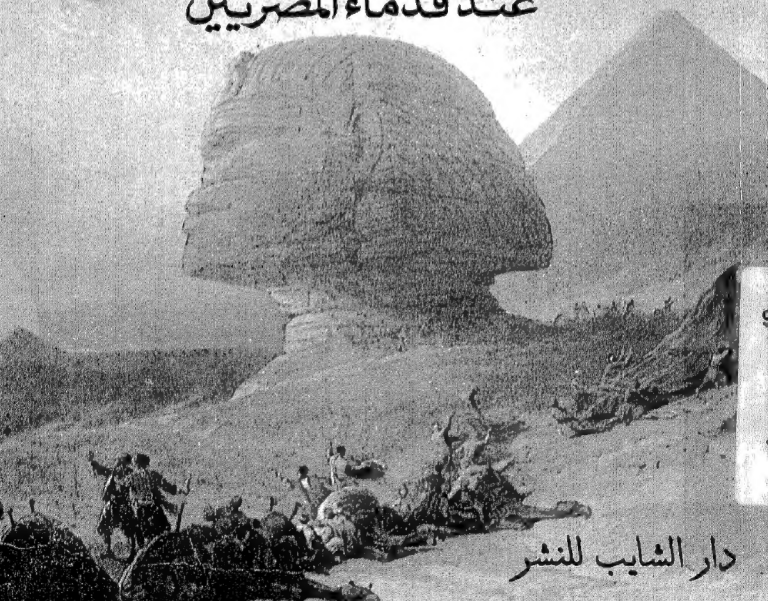
تأليف

علماء الحملة الفرنسية

ترجمة

زهير الشايب

الموسيقى والغناء عند قدماء المصريين



دار الشايب للنشر

٧
وصف مصر
الترجمة الكاملة

وصف مصر

الموسيقى والغناء
عند قدماء المصريين

ترجمة
زهير الشايب

تأليف
علماء الحملة الفرنسية

دار الشايب للنشر

١٠ ش سليمان الحلبي - التوفيقية
ت: ٥٧٤١٣٧١ - ٥٧٢٦٨٢٠

الفهرس القسم الأول

٥ مقدمة
	المبحث الأول :
	الدوافع من وراء هذه الدراسة ،
٩ وبيان وسائلها وخطة العمل فيها.
	المبحث الثاني :
	عن الموسيقى المصرية القديمة في
٢٥ حالتها الأولى
	المبحث الثالث :
	عرض موجز لطبيعة الموسيقى ،
٣٩ وبصفة خاصة فن الغناء عند الأقدمين
	المبحث الرابع :
	أصل ومنتشأ الموسيقى في مصر
٥٩ طبقا لروايات التاريخ وللروايات الشائعة
	المبحث الخامس :
٩٩ الحالة الثانية للموسيقى في مصر ..
	القسم الثاني
ص	
١٣٩ الفصل الأول : عن الآلات الوترية
١٤١ ملاحظات تمهيدية
	المبحث الأول : عن الطيبونى ، أو عن الاسم النوعى الذى
١٤٣ أطلقه المصريون القدماء على الآلات الوترية طبقا لما يذكره جابلونسكى
	المبحث الثاني : عما إن كان الطيبونى يوقع أو ينقر بالريشة ،
١٤٧ وما هو الغرض الرئيسى من استعماله
	المبحث الثالث : ما هو مشترك بين الطيبونى وبين الآلات
١٤٩ الأخرى ، وكما كان هناك من أنواع الطيبونى

- المبحث الرابع : كان اسم البساتيون هو الأقدم والأكثر انتشارا . وهو اسم آلة مصرية قديمة . أصل هذا الاسم . كان الاسم يستخدم كصفة للطبوى
- ١٥٣ الفصل الثاني : عن الأنواع المختلفة من آلات النفخ عند المصريين القدماء ، عن أصلها واستعمالها وأسمائها
- ١٥٦ المبحث الأول : عن ابتكار وأصل النايات بصفة عامة
- ١٥٦ المبحث الثاني : عن ابتكار وأصل الناي المصرى
- ١٥٨ المبحث الثالث : عن اسم الناي المستقيم فى اللغة المصرية ، وعن تأثيره واستخدامه
- ١٦٢ المبحث الرابع : عن اسم المزمار والناى المقوس فى اللغة المصرية
- ١٦٦ الفصل الثالث : عن الآلات الصاخبة أو الجرسية عند المصريين القدماء
- ١٦٩ المبحث الأول : عن رأى بعض العلماء حول شكل واسم المزهر
- ١٦٩ المبحث الثاني : عن اسم المزهر فى اللغة المصرية وعن اشتقاق كلمة سستر (مزهرو جليلج)
- ١٧٣ المبحث الثالث : عن نوع آخر من الآلات الجرسية عند المصريين القدماء وعن اسمه فى لغة هؤلاء الأقوام
- ١٧٩ الفصل الرابع : عن آلات الإيقاع المستخدمة فى موسيقى قدماء المصريين
- ١٨١ المبحث الأول : ملاحظات تمهيدية
- ١٨١ المبحث الثاني : عن آلة إيقاع معينة فى موسيقى قدماء المصريين ، عن شكلها واستخدامها ، وعن صلتها الخفيفة بتنوع من الآلات المستخدمة فى بعض الكنائس المسيحية فى الشرق
- ١٨٢ المبحث الثالث : عن الدف القديم فى مصر
- ١٨٤ المبحث الرابع : عن اسم الدف القديم فى اللغة المصرية وهو المعروف فى لغتنا الدارجة باسم دف الباسك
- ١٨٧

مقدمة

على الرغم من أن الدراسة التى يتضمنها هذا الكتاب تدخل ضمن نطاق دراسات الدولة أو الحالة القديمة لمصر ، فى السفر الكبير المسمى « وصف مصر » ، فإن المنهج الذى اختطته لنفسها الترجمة العربية قد حسم ضرورة ورودها فى هذا الترتيب ؛ فهذه الدراسة التى تتناول فى ثناياها الحالة التى كان عليها فن الغناء والموسيقى فى مصر القديمة ، وهى فى حد ذاتها دراسة متكاملة تتناول موضوعا له أهميته ، إلا أنها تعد فى الوقت نفسه ، وفى الإطار الذى شاعت الترجمة العربية أن تضعها فيه ، مقدمة لا غنى عنها لموضوع المجلدين القادمين ، الثامن والتاسع ، إذ يتناول المجلد الثامن الحالة الراهنة — وقت الحملة الفرنسية — لفن الموسيقى والغناء عند المصريين المحدثين ، ويتناول المجلد التاسع الآلات الموسيقية التى يستخدمونها ، وهكذا نستطيع أن نطلق على مجموعة المجلدات السابع والثامن والتاسع اسم : موسوعة الموسيقى والغناء عند المصريين . وسوف يكشف القارئ الكريم أن هذا التقسيم — فى هذه الموسوعة — لم يأت اعتباطا ، فلسوف يشار إلى الدراسة التى يتناولها الكتاب الذى بين يدينا فى مواضع عدة من الكتاين اللذين سيعقبانه : أى الثامن والتاسع .

ولسوف يكون تكرارا مالا أن نعيد إلى الأذهان خطة الترجمة العربية فى إعادة تبويب دراسات وصف مصر على أساس منهجى وموضوعى فقد تمت تغطية هذه الفكرة فى مقدمات الأجزاء الستة التى تم صدورها ، ومع ذلك فينبغى القول إن القسمين اللذين تتكون منهما هذه الدراسة ، لم يأتيا متجاورين ضمن دراسات الدولة القديمة ، بل لقد جاءا متناثرين : فالقسم الأول الذى يشتمل على فن الموسيقى والغناء عند قدماء المصريين قد استغرق الصفحات من ٣٥٧ إلى ٤٢٦ ؛ فى حين جاء القسم الثانى والذى يتناول الآلات الموسيقية التى كان يستخدمها المصريون القدماء فى الصفحات من ١٨١ إلى ٢٠٦ ؛ وهكذا نحىء الترجمة العربية لتضم هذا الشتات المبعثر لتجعل منه وحدة عضوية واحدة ؛ وليس فى هذا أى ادعاء أو محاولة للتياهى ، وإنما هو مجرد تبرير يجرىء لدعم صحة المنهج الذى اختطته لنفسها هذه الترجمة .

ومن جهة أخرى فإن هذه الدراسة تقدم لنا فرصة تسنح لأول مرة ، في مسيرة هذا العمل ؛ فهنا نحن بصدد دراسة تناول جانباً من الحياة في مصر القديمة ، تمت كتابتها في العصر الحديث ، من قبل أن يتم الكشف عن أسرار الكتابات والنقوش المصرية القديمة ؛ وسوف يجد فيها القارئ العادي أموراً جديدة بالاهتمام ، أما القارئ المتخصص فسيجدها فرصة مواتية للمقارنة بين النتائج التي انتهى إليها علماء الحملة ، والأسس التي أقاموا عليها دعواهم أو افتراضاتهم بهذا الخصوص ، وبين ما نطقت به الرموز بعد أن فكت طلاسمها ، والشهادات التي لا تزال تدل بها كل يوم الاكتشافات الأثرية التي تتم والمؤلفات الهامة التي تصدر داخل وخارج مصر. وقد تكون هذه الدراسة ذات إسهام كبير فيما يتصل بتاريخ العلم ، لكنني أظن ، ولست في هذا أصدر حكماً قاطعاً ، وإنما هو مجرد اجتهاد ، إن الدارس هنا لم يكن بعيداً عن الصواب في الكثير مما قال ومما انتهى إليه ، ذلك أنه لم يصدر عن فراغ مطلقاً ، وإنما هو قد قصصى — بمعنى الكلمة — كل ما كتب في مؤلفات العصور القديمة متناولاً شئون مصر ، واعتمد على مؤلفين لهم شأنهم ، كثيرون منهم كانوا معاصرين للأحداث وشهود عيان عليها كفلاسفة اليونان ومؤرخيهم وشعرائهم ، وبعضهم الآخر كان قريباً من هذه الأحداث ، مشهوداً له بالدقة وسعة الأفق .

ومع أنني لست من هواة استعراض المصاعب التي تواجهني في عملي ، إذ اعتبرها من خصوصياتي وحدي من جهة ، ولأنني أعتبر المصاعب التي تنتهي أمراً في حكم الشيء الذي لم يكن ، أو الذي هو من طبائع الأمور ، إلا أنني لا بد لي من أن أشير إلى صعوبة واحدة التمس بها العذر ألا وهي طول الجملة الفرنسية ، التي تعد من سمات مؤلف هذه الدراسة والدراستين التاليتين ، ولست أسوق ذلك إلا لكي أعترف بدوري عن الطول المرهق للجملة العربية في الترجمة ، التي أتوخى فيها أن تأتي مطابقة ليس فقط للمعنى وإنما لروح كتابها كذلك ؛ وهناك صعوبة ثانية تتمثل في تلك النصوص اللاتينية الكثيرة التي وردت في حواشي هذه الدراسة ، وكذلك في أسماء العشرات من المؤرخين والفلاسفة والشعراء الأبطال والآلهة ، وبعض هؤلاء جميعاً لم نسمع ، ربما ، باسمهم ، والذين ترد أسماءهم متخذة الشكل الفرنسي الذي شاء الفرنسيون أن يدونوا ويلفظوا به هذه الأسماء بما يتفق مع لسانهم هم وليس كما هي عليه في أصولها التي جاءت عنها ؛ وكذلك في مئات المؤلفات التي تشير إليها هذه

الدراسة ، وغالبيتها لم يسمع بها من قبل . وكان يمكن أن يشكل ذلك ثغرة خطيرة في هذا العمل ، لولا أن شاء الصديق الأستاذ الدكتور حمدى إبراهيم أستاذ اللغات القديمة بكلية الآداب بجامعة القاهرة أن يتولى عن طيب خاطر سد هذه الثغرة التى أشفقت منها على العمل برمته ؛ ولقد بذل فى سبيل ذلك جهدا مضنيا ومشكورا . ولم يقتصر على ترجمة النصوص المطلوبة فحسب ، بل لقد شاء أن يقدم ترجمة إلى العربية للمراجع التى يشير إليها النص الفرنسى نقلا عن اللغتين اليونانية واللاتينية . ولقد رأيت أن أخذ بها منحيا الأصل ، على اعتبار أن هذه المراجع المشار إليها ليست متيسرة للقارئ العربى ، ومن الأفضل ، كما افترضت أن يكون القارئ فى الصورة عن أن يكون فى متناوله ما لا يفيد منه ؛ كما قام الصديق الكريم برد كل الأسماء التى عرضتها عليه فى شكلها الفرنسى إلى أصولها اليونانية واللاتينية وهو ما يتفق مع منهجنا عند الترجمة إلى العربية ؛ ومع ذلك فإن اسما مثل بلوتارخوس كان يرد مرة على هذا النحو ومرة أخرى بلوتارك ، وكنت أحرص على الشكل الثانى للاسم عندما نكون بصدد عمل له عاد فيه مؤلفنا إلى الترجمة الفرنسية له وليس إلى أصله اليونانى مثل أسطورة إيزيس وأوزيريس .

وإذا كنت لا أذهب إلى بعيد حين أوجه للأستاذ الدكتور حمدى إبراهيم شكرا لا مزيد عليه ، فإننى فى نفس الوقت لا أنسى ما وجدته من عون من الصديق الأستاذ رينيه خورى ، والأستاذ محمد فهمى عبد اللطيف وغيرهما ؛ وفى الوقت نفسه فلست أمل من توجيه الشكر للأستاذ الدكتور عبد العزيز الدسوقي رئيس تحرير مجلة الثقافة على ما يوليه لهذا العمل ولصاحبه من عون وتشجيع ؛ كما أوجه شكرا وإفيا لمكتبة الخانجى على ما تبذله فى سبيل الارتقاء بمستوى هذا الكتاب طباعة وإخراجا ، وعلى ما تبذله بسخاء حتى يكتمل صدور العمل كله ، نصا ولوحات فى شكل جدير به .

والله سبحانه وتعالى أسأل أن يمنينا العثرات وأن يأخذ بيدنا ، وأن يوفقنا فى تقديم هذا العمل الذى نرجو أن يكون فيه نفع وطننا مصر ، وأخوتنا فى الوطن العربى الكبير .

ابريل ١٩٨١

زهير الشايب

المبحث الأول

الدوافع من وراء هذه الدراسة ، وبيان وسائلها. وخطّة توزيع العمل فيها ، أو بمعنى آخر : المقدمة التي نتفحص في ثناياها ماهية الوقائع والشهادات ، والأدلة التي يمكن أن نستخلص منها بعض النتائج التي تفيد في التوصل إلى معرفة الحالة التي كانت عليها موسيقى قدماء المصريين ؛ والتي نتصدى فيها في نفس الوقت (أى في هذه المقدمة) للشكوك التي اعتاد البعض أن يلقي بظلالها على درجة التضج التي بلغها هذا الفن في الأزمنة الضاربة في القدم .

كل شيء بمصر يعود بذهن الرحالة إلى ذكريات باللغة العظيمة ، وكل ما فيها يترع روحه بعاطفة باللغة العمق ، باللغة القوة لدرجة لا يستطيع معها أن يقنع - هناك - بمجرد الإعجاب السلي والعقيم ؛ فهذه الأهرام الضخام التي يراها الناس تعلو هذا العلو السامق ، في الصحراء عن يسار النيل ، والتي يتجمع بعضها ، بل قل يتكدس على نحو ما قريبا من الجيزة ، في حين يتناثر بعضها الآخر في خط يمتد من سهل سقارة حتى منطقة قرية من أسوان ؛ وهذه المقابر الفسيحة والرائحة ، المحفورة في جبال الهضبة الليبية والتي تزدان برسوم تحفظ ألوانها - ما تزال - بزهورها ؛ وهذه الألوف من الكهوف أو المغارات التي تخترق صلابة هذه الجبال في الجزء الأكبر من امتدادها ؛ وهذه الجبانة الفسيحة والعميقة ، والتي تتراكم فيها ألوف الموميאות ؛ وهذه التماثيل العماليق ؛ وهذه المسلات التي يصل ارتفاعها لأكثر من ثمانين قدما ، والمصنوعة من قطعة واحدة من الجرانيت وتصميم وتنفيذ بالغى الدقة ؛ وهذه المعابد ، هذه القصور ، هذه الأعمدة التي لا يمل المرء البتة من إبداء إعجابه بعمارتها المدهشة والمتناسقة ؛ وهذه الخرائب الهائلة والمهيبة التي تنتشر أو تنثر من كل جانب وفي كل مكان والتي استفدت فيها كل من الغضب الجاهل المدمر ، وممجية التعصب كل جهودها التي لا تحجب إلا الكوارث عادة ؛ وباختصار فإن كل هذه المنشآت التي انحنى الزمن احترامها لها ، والشواهد الخالدات على عظمة الأمة التي تنتمي إليها^(١) تصدم بقوة خيال المراقب ، وتشعره بنشوة روحية حتى ليظنن نفسه معاصرا لأعظم وأشهر فلاسفة ومشرعي العصور القديمة ، وحتى ليتوهم أنه يراهم يهرعون من كل مكان - لا يزالون - كي يتوجهوا إلى هذا البلد الشهير حتى يتلقوا هناك دروس الحكمة ، ولكي يكونوا هناك أفكارهم الراسخة عن الدين والقوانين ، ولكي يوسعوا هناك من معارفهم ؛ ولسوف يخيل إليه أنه يقفوا في إثر خطوات ميلايم ، موسايوس ، وأورفيوس وهوميروس ، وليكورج وطاليس وسولون وفيثاغورث وأفلاطون ويودوكسوس ... وكثيرين غيرهم من الرجال اللامعين^(٢) المشهود لهم بمجد ارتهم في

(١) لست أدري لماذا تؤدي المصالح السياسية ، وهي لا تنفق كثيرا مع شؤون الفنون والعلوم لأن تضحي بالكثير من هذه الصروح الرائعة وذلك بتركها ليأها بين يدي شعب همجي (كذا !) لا يكف عن هدمها وتدميرها ؟ أليس من الواجب على أوروبا ، التي لا بد لها أن تستشعر منذ الآن جدارتها الكاملة بهذه الصروح والآثار ، ان تتكاتف جميعا ، لتنفق على أن توكل هذه الآثار إلى أمة منظمة ومستتية ؟ .

(٢) = Plutarque, d'Isis et d'Osiris, pag. 320, trad. d'Amyot, Paris, 1597, in- fol. (٢)

تلقينهم على يد القدماء المصريين أسرار العلوم المقدسة التي كان هؤلاء الجدد في أن ينقلوها - هذه العلوم - إلى معاصريهم وفي أن يجعلوها من اسمهم إسمًا مخلدًا وإقيا ، بل إن المرء ليلظن أنه يعيش في مجتمعهم وفي أنه يحضر اجتماعاتهم (أى اجتماعات فلاسفة اليونان) مع كبار الكهان ، وأنه يكاد يسمعهم يتناقشون في النقاط بالغة الأهمية في الميثولوجى والسياسة والأخلاق والعلوم والفنون . إن كل ما سبق للدراسة إن علمته لهذا المراقب عن أنظمة وتقاليد القدماء المصريين فسوف يحيط في ذاكرته من جديد وهو يقف بين هذه الأسوار الصامتة التي خصصت لتأمل عجائب الطبيعة ؛ ولابد انه سيأسف لأنه لم يعد بقادر على أن يستمع كذلك لهذه الأغنيات الالهية ، هذه التراتيل ذات الأنغام بالغة النقاء والتي كانت تتردد أصدائها فيما مضى وطبقا لما يورده أفلاطون ، بين جدران هذه المعابد العظيمة والمعتمة والتي انشئت خصيصا للاحتفال بأسرار العبادات ، وسوف يفحص هذه المناظر المختلفة ، الواحدة بعد الأخرى ، وهى المناظر المنقوشة والمرسومة والتي تزدان بها الواجهة الكلية لهذه المباني الثمينة سواء من الداخل أو من الخارج . وسوف يجد فيها في واقع الأمر أفكارا أكثر دقة وأكثر وثوقا عن تلك التي كان قد اغترفها من الكتب عن العادات والممارسات الدينية والسياسية والمدنية والريفية والمنزلية وغيرها لهذا الشعب ، الذى ينظر لنظامه السياسى باعتباره نموذجا لغالبية الشعوب القديمة^(١). هنا سيتاح له أن يرى مشاهد رمزية ، وحفلات دينية ، ومواكب مصفوفة يصحبها موسيقيون ، بعضهم يغنى ، وبعضهم الآخر يقوم بالمزف باستخدام آلات عزف متنوعة ويتقدم هذه المواكب ويتبعها كهان موكلون بالقرابين . يذهبون لتقديمها للآلهة : هناك ، حيث يؤدى كل ذلك فى شكل ألعاب رياضية أو فى شكل رقصات : وأبعد من ذلك بعض الشيء توجد (رسومات تصور) هجمات ومعارك تميز فيها المنتصرين والمهزومين ، الأسرى أو عبيد الحروب ؛ أما فى مكان آخر فتجد المذنبين المدانين يتلقون صنوف العقاب أو يتحملون وطأة الموت (الذى حكم به عليهم) . وفى مكان آخر كذلك نلاحظ أنظمة كاملة من الأفلاك والنجوم ، ثم نجد رسوما تصور حفلات مختلفة عن الحياة

Diodor Sic. Biblioth. hist. lib. I, Cap, 96, pag. 289, gr. et lat., Biponti, 1793, in 8 °. =

Clem. Alex. Strom., lib, I, pag. 302; lib VI, pag. 629; Luter, Paris, 1641.

Diodor Sic. Biblioth. hist. lib I, Cap, 13, 14, 15, 28, 29, 96, 97, 98, édit sup. Cit. (١)

المدينة : الزواج ، الرفاف ، حفلات التعميد ، حفلات التحنيط ، حفلات التطهير ، مواكب الجنائزات ، الأعمال المتنوعة التى تشكل فى مجموعها الحياة الأسرية ، أعمال الزراعة ، والحراث ، والبذر ، والحصاد ، وجنى العنب ، والصيد ، وصيد السمك .
 ووسائل الحياة الرعوية : فكل عصور مصر القديمة تعود متجسدة إلى الحياة فى نظرة واحدة ، ذلك أن كل شىء هنا جديد (على المشاهد) يجذب انتباهه ، ويستريحى نظراته ، وسرعان ما يصبح موضوعا لدراسة تستحوذ عليه ، مع اهتمام يتولد دوماً انقطاع : أما الفتنة التى تشع من هذه الرسوم فلها سطوتها حتى لا يستطيع المرء إلا بمشقة بالغة أن يخرج من إسارها وأن يحسم أمره كى يترك هذا الرسم ليتأمل الرسوم الأخرى ، واحدا بعد الآخر ، وكى يود المرء لو أمكنه أن يوجد فى كل مكان فى وقت واحد . أما الفضول - فضول كل من يرى ذلك ، وهو فضول نهم لا يشبع على الدوام أبداً ، فلا يخلى مكانه إلا بفعل لفة أكثر نهما وجشعا تدفع كل من يراها كى يرى كل شىء .

على هذا الحال والنوال ، وخلال رحلتنا إلى مصر ، قد عبرنا هذا البلد بكل امتداده : وبرغم أننى كنت لا أزال بعد فى حالة نقاهة عقب رمد طويل وقاس ، قادم بعناد كل أفانين الطب ، وبرغم أننى كنت لم أزل بعد واهنا كذلك ، فقد تقدمنا ، يرشدنا فى مسيرتنا زملاؤنا الحاذقون المتبحرون فى العلم ، حتى بلغنا ما وراء الشلال (الجندل) الأول للنيل ، على مسافة قصيرة من المنطقة الاستوائية ، وفى قيط الصيف ، ودون أن نعطى لأنفسنا راحة يوم واحد ، بل وبدون حتى أن نلقى بالاً للتعب الشديد الذى اعترانا ، بل على العكس من ذلك فقد كنا نحس بقوتنا تزايد ما إن يتعلق الأمر بزيارة أثر تاريخى (جديد) ، مهما يكن الطريق شاقا لبلوغ هذا الأثر ، إما لأن الأمر يقتضى منا أن نعبر سهلا فسيحا من رمال حارقة وإما لأننا نضطر للمشي فوق تنوعات سلسلة لا نهاية لها من الصخور ، وإما لأنه كان من الضرورى أن نتسلق جبالا وعرة أو أن نشق لأنفسنا طريقا فوق أكوام هائلة من الخرائب . وفى النهار كنا نسارع بتدوين مذكرات عما كنا قد شاهدناه ، وكنا نحرص بصفة خاصة على ألا نهمل أدنى شىء يتصل بموضوعنا ؛ وفى المساء ، كنا نراجع ما دوننا ونعيد تبويب مذكراتنا أو نراجعها لتبلغ أقصى قدر من الدقة ، وقد كنا نحس بأننا نحصل على مقابل أكبر بكثير مما تعود به رحلة مماثلة (فى أماكن أخرى) ؛ حتى أننا لم نكن لنترك لحظة

واحدة تغلت دون أن نعيد منها . ولعلنا في ذلك كله لم نكن مدفوعين لكل هذه الأمور بفعل الحماسة التي كانت تحفزنا أو بالرغبة في الاقتداء بزملاء يجدر بنا أن نقفدى بهم . بقدر ما كنا مدفوعين لذلك كيما نجعل أنفسنا جديرين بالمهمة الجليلة التي قبلنا القيام بها .

ومع كل هذا ، وما نحن أولاء نعرف بذلك ، فإن أبحاثنا بخصوص الموسيقى لم تؤثر كل ، كلها ، فقد جاءت أكثر جدبا بكثير عما جاءت عليه - نسبيا - تلك الدراسات التي تناولت أى موضوع آخر ، كما كان عملنا في هذا المجال شائكا وأكثر مشقة عما كان عليه العمل في المجالات الأخرى ، بنفس القدر ، ذلك أنه لم تكن هناك بحوث تتناول موسيقى مصر القديمة على غرار تلك البحوث التي تتناول غالبية العلوم والفنون الأخرى . ولا يزال الأغريق - وقد كانوا تلاميذ مخلصين ومقلدين للمصريين القدماء - هم الذين تستطيع مؤلفاتهم أن تقدم لنا فكرة عن معارف أساتذتهم وعن التماذج التي قدمها هؤلاء كى يحتذوها هم في الشعر والفلسفة والفيزياء والرياضيات والفلك والطب والعمارة والنحت : وفي الوقت نفسه فإن الصروح المدحلة والكثيرة التي أقامها المصريون في القرون السابقة على التاريخ ، والتي لا تزال نرى بقاياها منها رائعة الجمال ، تقدم هي الأخرى بدورها في اللوحات المختلفة المحفورة على وجهات جدرانها ، سواء في الأجزاء الداخلية أو الخارجية منها شواهد لا يكتنفها الغموض عن ممارساتهم الدينية والسياسية والحقلية والمنزلية ؛ ومع ذلك فأى عون يمكننا أننتظروه من هذه الأبنية العارية من أية ذاكرة حتى نصل إلى المعرفة التامة لفن هو في أساسه قمة في رفاة حاسة السمع . بل والذي يبدو مستحيلا على امرئ ما أن يكون لنفسه أدنى معرفة عنه دون معونة هذه الحاسة ؛ وأى عون يمكننا توقعه عن فن لا يترك أدنى أثر يدل على وجوده ما أن تمرق اللحظة الخاطفة التي يتحقق خلالها ، وبصفة خاصة ، والسبب بالغ القوة ، حين يتصل الأمر بزمان ضارب في القدم ؟ .

وإذا كان هذا الفن نفسه قد تطور في أوروبا لهذه الدرجة في أقل من ألف عام ، في شكله ، وفي مبادئه وقواعده ، حتى أنه لم يعد يحتفظ بشيء به بعض شبه بما كان عليه في الماضي ؛ وإذا كان كل شيء في هذا المجال قد أوشك أن يصبح قابلا للفهم من جانب العدد الأكبر من الموسيقيين ، فأى اختلافات وأى مثالب لم يكن على هذا الفن أن يمر بها أو يكابدتها منذ أربعين أو خمسين قرنا ؟ وكيف سيكون بمقدورنا أن نفهم مجونا يمكن أن تكون مدونة فوق جدران المعابد في مصر القديمة حتى لو

وجدناها محفورة وقدر لنا أن نقرأها هناك ؟ وإذا كانت هناك قواعد ومبادئ مختلفة أدخلت منذ بضعة وعشرين قرناً على نظرية (مبادئ) وممارسة فن الموسيقى قد أعطت لعاداتنا وذوقنا وأسلوبنا في التذوق والحكم على الموسيقى ميلاً أو انحرافاً ما حتى أننا لم نعد نستطيع بعد أن نتبنى أفكار اليونانيين القدماء حول هذا الفن ، بل ولا حتى ان نعتقد في التأثيرات المذهلة التي قيل لنا إن هذا الفن كان يحددها ، فكيف نستطيع أن نحكم بشكل صحيح ، وصحى ، على ما يمكن أن نتطلعنا عليه هذه الصروح المصرية القديمة من الناحية الفنية ؟

كان علينا ، وقد اضطررنا أن نلقى بأنفسنا متوغلين خلال القرون التي حلت ، وأن نخترق دياجير ظلمات أزمان ضاربة في القدم ، وحتى نتجاز تلك الفجوة الواسعة أو الهوة السحيقة التي تفصلنا عنها ، كان علينا أن نلحق الحرص بالشجاعة حتى لا نجازف متسرعين بالوقوع في هوة من الأخطاء قد لا يقدر لنا أن نخرج مطلقاً منها ، وكان علينا أن نحصر ، مع شحذ كل انتباهنا واهتمامنا على نقطة البدء التي حددناها وكذلك على الغاية التي كنا نهدفها حتى نتعرف جيداً على اتجاه طريقنا وحتى نحسم أمورنا كي لا نعيد عنها . ولقد كان زيادة في الحرص من جانبنا عند بلوغنا هذه الغاية الغامضة والمعتمة في مقصدنا ، وقبل أن نكون قد تعودنا على (السير وسط) ظلمات الليل الكثيفة التي تكتنفنا من كل جانب ، وحتى يكون بمقدورنا أن نتبين الأمور التي لم يكن ليستطيع بصرنا في البداية أن يفرق بينها أو حتى يستبينها - أن نحاول الإمساك ، أو أن نتلمس ، في البداية ، كل الموضوعات التي كانت تقع تحت يدينا حتى نجعل من أنفسنا بقاديرين أن نجول بنظراتنا بعد ذلك بشكل أفضل ولولا هذه الاحتياطات من جانبنا لما استطعنا أن نخطو خطوة واحدة وثيقة ، ولكننا قد وصلنا إلى طريق لا أمل في العودة منه . أما عندما لزمنا هذه الحيلة فقد وصلنا بنجاح إلى ما هو أبعد من القصد وفوق كل ما توقعنا : لقد كفت الظلمات أن تصبح بعد ، بالنسبة لنا ، غير قابلة لأن نلج فيها ، وميزنا بوضوح ما لم تكن نعرفه من قبل إلا متحسسين : لم تعد تعوز أبحاثنا الثقة ولم يعد الشك يكاد يجعل من اكتشافاتنا بدداً ، ولقد استطعنا بشكل مثير بعض الشيء أن نستخدم المعونات التي قدمت إلينا كي نعطي للملاحظات مزيداً من الدقة ومزيداً من التحديد .

لم يكن كافياً أننا قد تفحصنا باهتمام كل ما تقدمه لنا صروح مصر القديمة

خاصا بفن الموسيقى أو ما كان من شأنه فقط أن يلقي بصيصا من الضوء على ما يمكن أن يحسم حكمنا . فقد كان لزاما علينا كذلك أن نلجأ إلى المؤلفين الذين واتهم الفرصة ليتناولوا ما كانه هذا الفن عند قدماء المصريين . وكان علينا ألا ننحى في ازدياد أدنى هذه الشهادات مرتبة . وإنما كان علينا فقط أن نكون بالغى الحذر والتحفظ بل أن نكون متشددين في اختيار واستخدام ما ينبغي اختياره واستخدامه من بين هذه الشهادات ، ذلك ان ما يثبط الهمم للغاية عندما نلتمس ما كتبه عن موسيقى المصريين الأول المؤلفون القدماء والشعراء والفلاسفة والمؤرخون والجغرافيون وغيرهم ، حتى أولئك الذين عاشوا في العصور التي كان لهذا الشعب فيها علاقات اعتيادية مع الأمم المستقرة أو المنظمة أو أوربا ، هو أن نجد هذه الشهادات عارية من الوقائع الموضوعية حول هذا الفن للدرجة كدنا نتعرض معها في البداية لغواية تحييتها ، ناظرين إليها في معظمها باعتبارها عاجزة عن أن تقدم لنا فائدة من نوع ما ؛ ولم نضطر للعودة إلى شهادات الأولين إلا بعد أن تفحصناها وقارناها بشهادات مماثلة عند آخرين ؛ وحين تابعا ذلك بمزيد من الانتباه فقد قابلنا هنا وهناك عدة ملاحظات ينبغي الالتفات إليها ، ومع ذلك فإن ما كان يقوله هؤلاء عن هذا الفن قد كان يسر الامر من بعد بعيد . كما لو كان الأمر قد أفلت منهم عفو الحاطر .

وبرغم هذا فإن الصعوبة الأشد لم تكن بعد هي أن نبحت عند عدد هائل من المؤلفين عن بقايا متناثرة وشبه خافية أو عسيرة على الفهم لبند (أفكار) عن الموسيقى حالة انتقالها عن طريق المصريين القدماء إلى الشعوب الأخرى ؛ لقد كان الأمر يعنى أننا نريد أن نشق لأنفسنا طريقا مأمونا في موضع لم يتجاسر أحد قبلنا على السير فيه ، كان معناه أن نستبصر مواقع لأقدامنا برغم العقبات التي كانت تمثل لنا في كل خطوة في تلك التناقضات الظاهرية ، على الأقل ، والتي نجدها بين مختلف المؤرخين ، كل منهم بالنسبة لما يقوله الآخر ، أو التي يتناقضون فيها في بعض الأحيان مع ما يقولونه هم أنفسهم في مكان مغاير ؛ كان معناه أن نستطيع تمييز الصواب من الخطأ على الرغم من الأحكام المسبقة ، والخلط بين الأزمنة ، ذلك الخلط الذي يجعل المعلومات التي يقدمها لنا المؤلفون ، في غالبية الأحيان ، مرتبكة لحد يبعث على الحيرة ، إذ يمكن القول بأنهم ، جميعا ، قد أخذوا على عاتقهم أن يثروا الغموض من حول هذا الموضوع . فمن كان يظن ، على سبيل المثال أن ديودور الصقلي يناقض

نفسه بنفسه ، فيعد أن يقول لنا في بداية تاريخه ^(١) أولا : « إن آلهة مصر الأولين كانوا يستلذون بالموسيقى ويستصحبون معهم في كل مكان فرقة من العازفين ، وأن واحدا من هؤلاء الآلهة قد اخترع القيثارة ثلاثية الوتر » ثم نجيده يقول في موضع آخر ^(٢) ثانيا : « إن الكهنة كانوا يتوجهون باغنياتهم إلى هذه الآلهة نفسها ، لكنه يعود فيخبرنا بعد ذلك أن المصريين كانوا يأنفون من الموسيقى باعتبارها فنا ليس له من خاصية سوى إضجار الروح وإتلاف الحلق . هل هناك ظل لدليل على أن شعبنا ظل طابعه المميز على الدوام هو الارتباط بالدين والتشبه بطقوسه القديمة ومبادئه يستطيع أن يكون متقلبا لحد يلفظ معه موسيقاه الخاصة به ، تلك التي تستمد قدسيتها من كونها قد جاءت بفعل آلهته الأول ، والتي يؤمن - هو - عن يقين من أنها - أى هذه الموسيقى - كانت تشكل مسرات هؤلاء الآلهة ؟ أن نجد في ذلك ، من جانبه ، تعارضا منطقيا يبلغ مرتبة التجديف والزندقة ؟ وكيف سيقدر له أن يتجاسر على استجداء عون هذه الآلهة نفسها ، تلك التي سيكون ، هو ، بفعل مثل هذا الأزداء المندس لقداستها ، قد صدها مزدها المعونات التي تهبها إياه ، وهذه أعز عليها بكثير ؟ إننا لنفى دهشة ألا يكون أحد من المؤلفين قد أدرك بعد هذا التضارب الذي يكاد يسهل العيون كما لا يمكننا أن نتصور السبب الذي يكون قد حدا ببعض الكتاب حين تبنا النص الأخير من ديودور الصقلي ، والذي لا يحظى قط بأى ترجيح ، وإنما ينشأ عن عادات وممارسات تتعارض بشكل مطلق مع تلك العادات والممارسات التي ظلت ترددها على الدوام ، وبشكل عالمي ، كل شعوب الدنيا ، بدلا من أن يتمسكوا بمقولته الأولى ، تلك التي تبدو أقوم قليلا وأكثر جدارة بالاحترام .

وبما لا جدال فيه أن المصريين لم يكفوا قط عن ممارسة الموسيقى في بلادهم ، فلقد استقرت هناك ونظمت بموجب قوانين دينية وسياسية في عهد ملوك مصر ، وأفلاطون هو الذي يخبرنا بذلك في « قوانينه » وفي « جمهوريته » باعتباره شاهد عيان ، ومن ناحية أخرى فإنه لا يتحدث عن هذه الموسيقى إلا بإعجاب شديد . وخين استولى الملوك الفرس على مصر فقد نقلوا إليها معهم الذوق الآسيوي في هذا

(١) Bibl. hist. lib I, cap. 15, édit. sup. cit

(٢) Cap 81, édit. sup. Cit : شرح

المضمار فأدى ترف هذه الموسيقى الآسيوية وبذخها إلى إتلاف الطابع الصوفى والرجولى الذى كان لموسيقى المصريين ، أما البطالة الذين أعقبوا الفرس ، فقد بسطوا حمايتهم على هذا الفن وحفلوا به كثيرا ودرسوه هم أنفسهم بشغف شديد حتى أن المصريين ، وقد تشجعوا بالمثال الذى يقدمه حكامهم ، قد أقبلوا على فن الموسيقى بأكبر قدر من الحماسة وخطوا فى هذا المجال خطوات من التقدم واسعة وسريعة حتى اشتهر عنهم أنهم خير موسيقى العالم طبقا لما يورده جوبا Juba نقلا عن أثيناىوس Atlénée^(١) ؛ ولنلاحظ أن هذه الفترة هى على وجه الدقة تلك التى كان ديودور الصقلى يزور خلالها مصر والتى أورد عنها أن المصريين يلفظون الموسيقى إذ ليس من شأنها إلا إضجار الروح وإتلاف الخلق . فهل كان هذا المؤرخ الذى يكن له العالم الطبيعى بلين Pline بالغ تقديره^(٢) يروم خداعنا ! إن علينا بادئ ذى بدء ألا نسىء إليه بأن نرتاب فى نواياه ، وعلينا بدلا من ذلك الاعتقاد بأنه قد جاء وقت على المصريين أبدوا فيه نفورا من نوع من الموسيقى تختلف عن موسيقاهم ، ونظروا إلى تلك ، نتيجة لذلك باعتبار أنها لا شأن لها إلا أن تحدث أثارا ضارة على الأخلاق الحميدة . وعلى ذلك فليكن صحيحا أن الكهان المصريين الذين رجع ديودور إليهم ، لم تكن لديهم سوى فكرة مشوشة ، عن السبب المحدد الذى تنج عنه هذا المقت الذى بدا من جانب المصريين تجاه الموسيقى فى عصور متأخرة ، وليكن صحيحا كذلك أنه هو نفسه لم يحل بخاطره أن يسأل هؤلاء الكهان عن ذلك الشيء الذى كان ينصب عليه النفور الذى كان المصريون يبدونه تجاه هذا الفن ، وفى أية فترة كانوا يبدون فيه مثل هذا النفور أو الصدد ، ذلك أنه لم يبدد حيرتنا حول هذه أو تلك من الفكرتين المتعارضتين ، وهو أمر سوف نأخذ كذلك على عاتقنا أن نوضحه ، وهو ما سوف يتوضح كذلك من تلقاء ذاته عندما نتصدى لدراسة حالة الموسيقى فى مصر القديمة .

لكننا ، لو أننا شئنا أن نتوقف لمناقشة كل هذه الأفكار الشاذة والمتناقضة والعشوائية ، تلك التى يقدمها لنا المؤرخون عن الموضوع الذى نعالجه ، واحدة بعد

(١) Deipn . lib.IV.

(٢) ولدى الأغريق كف ديودوروس (ديودور الصقل) عن المختلة وكتب تاريخه عن المكبة ، جايوس بليوس سيكونوروس (بلين) ، التاريخ الطبيعى ، الكتاب الأول ، إهداء إلى فسباسيانوس المؤرخ ، ، بارل ، ١٥٤٩ .

الأخرى ، البتة لا تنتهى قط . بل لسوف يكون هذا ، فضلا عن كل ما سبق ، أمرا لا جدوى منه على أقل تقدير ، ولن يؤدي إلا لمضاعفة كل دوافع الشك ، بل ربما إلى إضعاف ثقة الأشخاص الذين قد لا تكون لديهم الإرادة ولا الوقت الكافى لكى يلزموا أنفسهم بنفس الدرجة ولنفس القدر من الزمن اللذين كان علينا أن نبذلهما ، وأن يقارنوا كل هذه الآراء المتباينة فيما بينها كى يستوثقوا من الحقيقة ، بل ولسوف ينفر القارئ إذا ما جعلناه يستشعر مزيدا من الإرهاق بدلا من أن نسارع بتقديم ثمرة أبحاثنا ودراساتنا إليه .

إن ما نعينه أكثر من كل ذلك هو أن يعرف هنا ما كانت عليه حال الموسيقى عند واحدة من أقدم أُمم العالم وأن يقف على الطابع الذى كان عليه هذا الفن وماذا كان الغرض الرئيسى منه ، وأن يلاحظ الأساليب التى كان يستخدمها فيه شعب مخلص بطبيعته لمبادئه ومثابر فى تمسكه بعاداته ، ظل لوقت بالغ الطول هادئا وهائئا^(١) بفعل القوانين البسيطة ، والتى كان كل شئ فيه مع ذلك يبدو متوقعا (أى أنها قد عملت حسابا لكل شئ) . ومن المثير للاهتمام أن نعرف أية مكانة تلك التى شغلتها الموسيقى بين الفنون والعلوم التى كانت هى غرس مصر فى زمن يمثل هذا القدم وإن نقدر درجة الاحترام التى حظيت بها عند شعب مشهود له بالحكمة وفى بلد كان - هو - مهد العلوم والفنون ، فيه ظهر وتشكل أشهر الشعراء والموسيقين فى العصور القديمة ، والذى - أى هذا البلد - غدا مدرسة بهرغ إليها الفلاسفة والمشرعون من أُمم الأرض الأخرى ينشدون المعرفة والعلم على أرضها . ويعنى القارئ فى النهاية أن يلاحظ وأن يتابع كل التجديدات وكل التغيرات التى أدخلت على الموسيقى فى مصر ، وأن يقف بشكل خاص على الشئ الذى أسهم أكثر من سواه فى تقدم ونضوج هذا الفن ثم بعد ذلك فى إفساده وتدهوره أو لعل هذا الاعتبار الأخير هو الذى أمكنه ، أكثر من غيره ، أن يجعلنا نلمح ونحس بالرابطة الخفية التى تربط الموسيقى بالأخلاق .

ومهما تكن مقاومة المصريين على الدوام كبيرة لأى نوع من التغيير فى نظمهم وعاداتهم وأساليبهم فإن ذلك كله لم يكن ليحجمهم من التقلبات وصروف

الزمن مما تتعرض له بقية الشعوب ، ففى كل مكان تحدث فورات وثورات تقلب وتدمر وتزيل امبراطوريات قادرة ، وفى كل مكان شاهدنا دولا جديدة تنهض ودولا أخرى تتفكك وتزول .

فلا جدال فى أنه قانون يتعلق به اتساق كل الأشياء التى تستضىء بنور القمر ، أما فحوى هذا القانون فهو أن ليس ثمة شىء يعيش فوق كوكبنا يظل دوما على حاله ؛ وأن الأمم ، وكذلك الأفراد من كل نوع ومن كل جنس ، يولدون عليها ثم يهلكون ، وهذه هى الدورة ؛ وأن وجه الأرض فى مجمله يتجدد دون انقطاع . كذلك تظل اختراعات البشر وعلومهم وقنوتهم ، ولابد ، خاضعة بالمثل لهذا القانون نفسه .

وبعض هذه العلوم ، وبعض هذه الفنون مما كان مجهولا فى الماضى أو مما لم يكن لدى الناس بعد عنها سوى معلومات بالغة الضالة هى اليوم علوم تدرس بأكثر قدر من النجاح . وعكس ذلك بعضها الآخر . مما كانت تحظى فى القرون الخوالى بأقصى قدر من التقدير ، إذ أنها قد بلغت درجة جد عالية من النضوج وبما كان الناس يجنون بفضلها أكبر قدر من المكاسب فقد فقدت فى أيامنا هذه مكانتها بل تكاد تكون 'مزرارة اليوم إما بفعل انحلالها أو تفسخها وأما بسبب السوعات التى تنجم عنها وإما كذلك بفعل ضالة النفع الذى يعود على البشر اليوم من وراثتها . ولقد كانت الموسيقى والشعر بلا ريب من بين علوم النوع الأخير برغم أن الناس قد لا يتفقون معنا على ذلك بسهولة .

وعبثا يشهد أكثر ما تركه الشعراء والفلاسفة القدماء مدعاة للاحترام ، بنضوج وسطوة الموسيقى فى الأزمنة القديمة ؛ وعبثا كذلك أن يستطيع اتفاق أو اتساق كثير من الوقائع الحقيقية والشهادات الأصيلية التى لا يمكن عقل مستقيم أن يردّها أو يشكك فيها ، أن تبدد كل الاعتراضات ، فكل ذلك فى حد ذاته لا يكفى بعد لتبديد التحيزات والأحكام المسبقة بل والتحفظات التى تمليها كرامتنا . فلقد نزنو كى نكون على يقين تام ، إلى أشياء مستحيلة : قد نريد أن نستمع إلى بعض من هذه الأغنيات التى توقف شديها منذ الوف السنين أو على الأقل أن نطلع على نماذج لهذه الأغاني التى لم يدونها قط ، بل التى لم يكن مسموحا على الاطلاق بتداولها عن غير طريق الصوت إلحى ، ويبدو الأمر كما لو كان علينا الا نعتقد أنه منذ أن اختلطت الموسيقى والشعر معا ، فلم يعودا يشكلان سوى الفن نفسه ، إن لم يكن لأحدهما أن

يأخذ وجهة تختلف عن وجهة الآخر ! وكأ لو أنه ليس من الواضح أن أزمان أفضل الشعراء وأجمل الشعر كانت هى بالضرورة أزمان أفضل الموسيقيين وأجمل الموسيقى .

لماذا ينبغي أن نشك إذن فى روعة موسيقى القدماء ، بينما كل شئ يهرن لنا أن هؤلاء القدماء لم يتجاوزونا ، فقط وكثيرا ، فى كل الفنون الأخرى ، كما فى الشعر والعمارة والنحت الخ تلك التى لا نزال نرى لها ، تحت أبصارنا ، نماذج تدعو للعجاب . بل إن ما بقى من هذه كذلك حتى اليوم لا يزال يستعصى علينا تقليده ؛ ولقد كان الأمر هو نفسه بالنسبة لكل من جاءوا مباشرة بعدهم ؟ نعتزف إذن بضمير مستريح أن هؤلاء الذين أقاموا مثل هذه الصروح وروائع الأعمال ، قد كان لديهم ولا بد ذوق أكثر رقة ومبادئ أكثر وثوقا عما هو لدينا ؟ فإذا ما كان مثل هذا التقريط الذى يكيله أمثال هؤلاء القضاة (المؤلفين القدماء) للموسيقى القديسة قد تجاوز فى كثير المديح الذى دبحوه لمنتجات الفنون الأخرى فليس ذلك إلا لأن الموسيقى كانت تفوق كل هذه الفنون (فى أزمانهم) بقدر كبير

ولكن كيف سنتوصل إلى حقيقة حال الموسيقى فى مصر القديمة فى حين يرفعها أفلاطون لدرجة كبيرة فوق موسيقى اليونانيين القدامى ؛ وفى حين يقترحها هو باعتبارها النموذج الأفضل والأكثر اكتمالا للموسيقى سواء بسبب تدفقها وحيويتها وسمو تعبيرها أو لروعة جمال ألحانها ؟ وكيف يمكننا أن نتوصل إلى تكوين فكرة دقيقة لأنفسنا عنها بشكل يكفى كى يمكننا من دراستها ؟ وعلام سوف نؤسس ما سنقوله عنها ؟ أليكون ذلك على أساس ما تشهد به الآثار أو على أساس من شهادات المؤرخين القدامى أو على أسس مما يقدمه لنا هؤلاء وأولئك فى وقت معا ؟

سبق لنا أن استرعينا الانتباه إلى ضالة العون الذى يمكننا انتظاره من الأولين (الآثار) وإلى هذا الحشد من التناقضات الصارخة التى نجدها فيما بين الآخرين (المؤرخين) ، تناقضات تقف حجز عثرة دون أن يتمكن المرء من استخدامها بنجاح إلا بعد أن تفحص وتقدم بأكبر قدر من العناية أفكار كل مؤلف ، وميوله ، وإلا بعد أن نكون ، بصفة خاصة ، قد حددنا العصر الذى لابد أنه ينتسب إليه ما يخبرنا عنه - بخصوصها - هؤلاء أو أولئك من المؤلفين .

أولا : أما بخصوص المباني القديمة التي لا تزال قائمة حتى اليوم في مصر ، فإن كل شيء يجبرنا بأنها أبعد ما تكون عن أن تنتمي للقرون الأولى من الحضارة في هذا البلد ، وهي القرون التي نذرنا أنفسنا للرجوع إليها مسترشدين بأوثق وأقدم الأقوال التي وصلت إلينا عن قدماء المصريين . إن نبل عمارة هذه المباني وثرأ وفخامة الزخارف و « التشطيب » وكل هذه المشاهد الرمزية ، وكل هذه الحفلات الدينية أو المدنية المنقوشة بأكبر قدر من العناية فوق الجدران ليست بمقدرة على أن توحى لنا بإمكانية أن تعود إلى شعب انتظم منذ زمان قصير ، كما أنها ليست قط نتاجا شائها أو مجهضا لفن في طور الطفولة ومن ناحية أخرى فإننا نجد من بين هذه المباني " بعضا لم يكن قد اكتمل بناؤه في حين نجد مباني أخرى قد شيدت بأنقاض مباني أكثر قدما . ولا يزال المرء يلمع أحجارا جديدة (أحجار ترميم) في الأولى في حين يلمع في الثانية وبشكل خاص في منشآت بعينها في طيبة القديمة وفي داخل بعض البوابات أحجار تشكل كسرا أو فتاتا من تماثيل وضعت باتجاه مخالف (للنسق المتبع) وبدون أية رابطة تربطها بما يحيط بها . كما يلاحظ المرء فضلا عن ذلك ، وفوق الأفاريز حروفا هيروغليفيه بل كذلك كتابات يونانية حلت محل كتابات هيروغليفيه أخرى لما تنمح بعد آثارها " (١).

من هنا يمكن المرء أن يستنتج أن الآلات الموسيقية التي نقشت على هذه المباني نفسها لم تكن هي ، بالمثل ، أول آلات موسيقية عرفتها مصر بل ليس من المستبعد أنها كانت مجهولة كلية من قبل المصريين الأول طبقا لما سوف تواتينا الفرصة للملاحظته فيما بعد ، عندما سنتصدى لتفسير طبيعة هذه الموسيقى في حالتها البدائية .

(١) منها يمكن بعض هذه المباني حديث البناء وبعضها قديما فإن نوع العمارة في الحائتين ، يتغير قط ، فهي تخضع على الدوام للمبادئ وللقواعد نفسها ، تلك التي كانت تتبع منذ زمان لا تبه الذاكرة ؛ ويؤكد لنا أفلاطون ذلك في كتابه الثاني من القوانين . إذن فلا تزال هذه المباني ثمينة للغاية من هذه الزاوية الأخيرة . وقد نجدها دون ريب أقل زخارف بكثير عما كانت عليه في زمن كليمانس الإسكندري Clément d'Alexand إذا ما حكمتنا عليها على أساس الوصف الذي يقدمه لنا عنها حيث يقول إنها كانت تنص (في زخارفها) بالأحجار الكريمة والماسات والذهب والفضة الخ : Paedag. cap. 11, p. 216.

(٢) ومع ذلك فلا بد لنا أن نصدق طبقا لشهادة أفلاطون ، الذي زار مصر بعد أن تمكن المصريون =

ثانيا : فليس هناك واحد من بين المؤلفين الذين واتهم الفرصة للحديث عن هذا البلد ، والذين عرفوا على أكمل وجه النظم والعادات المستقرة هناك - قد أشار إلى الآلات الموسيقية ، على الرغم من أن هؤلاء يتحدثون على الدوام ، بنوع من الحماسة بخصوص الترانيم والأغنيات المخصصة للتعبد للآلهة ؛ أو أنهم لم يتناولوا في أحاديثهم المزهر أو البوق (النغير) إلا لكي يقولوا فقط إنها آلات صاخبة . أما الآخرون ، وكما استرعىنا الأنظار من قبل ، فيقولون لنا ، أحيانا ، أن الموسيقى قد دُرِسَتْ في مصر على يد آلهة هذا البلد الذين اتخذوا من هذا الفن متعتهم ؛ أو يقولون في أحيان أخرى ، أن هذا الفن كان محققا منكورا من المصريين باعتبار لا خاصية له سوى إتلاف الخلق وإملاال النفوس .

إذن فقد قام في مصر رأيان متعارضان تمام التعارض ، أحدهما مع الآخر بخصوص الموسيقى ، يفرضان علينا بالضرورة أن نستنتج ونحدد حالتين لهذا الفن بالغنى التميز وشديدي الاختلاف لكنهما يتعارضان لحد لا يمكن معه أن يكونا قد عاشا في عصر واحد . لذلك فنحن نلمس وجود عصرين وحالتين مختلفتين لفن الموسيقى في مصر القديمة : أما الحالة الأولى فهي تلك التي يتحدث عنها أفلاطون في قوانينه وديودور الصقلي في مكتبته التاريخية - الكتاب الأول^(١) ، وهي تلك التي ظلت فيها الموسيقى في حالتها الأولى ، بعيدة عن التحريف ؛ أما المرحلة الثانية ، ويتحدث عنها كذلك ديودور الصقلي^(٢) فهي التي قامت فيها ممارسة الموسيقى ضاربة عرض الحائط بالمبادئ القديمة ، وقد أدت هذه إلى انحمار هذا الفن حتى أدنى درجات التفسخ والفساد . ويحدد هذا التمييز بطبيعة الحال التقسيم الذى قمنا به في عملنا . ولهذا السبب فإننا قد ضمننا المرحلة الأولى لموسيقى مصر القديمة كل العصر الذى انقضى منذ نشأة الحضارة المصرية ومنذ ظهور أولى ترانيمها حتى العصر الذى أحدث فيه أجانب ، دخلوا هذا البلد ، بعض تحورات أو انحرافات في أخلاق

= من طرد قمبيز وخلفائه عن عرش مصر ، أن المبادئ الأثرية المصرية لم تكن في ذلك الوقت قد دمرت بأكملها ، إذ يورد لنا أفلاطون أن اللزء وكان لا يزال في عصره يرى في المعابد أعمالا رائعة من الرسوم والنقوش يعود تاريخها لأكثر من عشرة آلاف عام ؛ أى أنه يفترض وجودها منذ زمان لا تبعه الناكذة .

(١) Cap. 15 et 18.

(٢) Lib. I, Cap. 81.

المصريين، فبدل هؤلاء أو غيروا من عاداتهم وتعودوا نتيجة لذلك على أغاني أخرى وآلات موسيقية أخرى ، كانت كلها اغنيات هؤلاء الأجانب والآتهم ، وحصرنا في المرحلة الثانية كل الزمن الذى انقضى منذ التغيرات التى حدثت فى موسيقاهم حتى الوقت الذى تقلصت فيه مصر نفسها لتصبح مجرد إقليم من أقاليم الامبراطورية الرومانية .

المبحث الثاني

عن الموسيقى المصرية القديمة في حالتها الأولى

عن أصل ، وعن مخترع ، وعن اختراع الموسيقى في مصر القديمة تبعاً لما ترويه الروايات الدينية في هذا البلد - عن الفكرة السامية التي تدفعنا هذه الروايات لتصورها عن الموسيقى المصرية في طورها الأول ، وكَم تصبح هذه الفكرة بعيدة حين نقارنها بالفكرة التي تقدمها لنا ممارسة هذا الفن حالياً - عن الضرورة التي يملها ذلك علينا لكي نستعيد بشكل موجز ما كانه الموسيقى القديمة ، وبشكل خاص ، ما كانت عليه الأغاني في عصور وسيطة بين العصرين اللذين التزمنا بدراستهما (أى بين الموسيقى المصرية القديمة في عهد المصريين القدماء وبين الموسيقى العربية في مصر تحت حكم العثمانيين - المترجم) .

عند شعب فاضل وجدير بالاحترام ، على غرار ما كان عليه شعب مصر القديمة ، بفضل حكمة نظمهم ومؤسساته ، الدينية والسياسية ؛ وفي بلد كانت أنماط الحياة تتباين في أقاليمه بقدر ما كان النظام العام ، وكانت النظم الاجتماعية ، تخضع في مجملها لنير القوانين ، وحيث ارتبطت العلوم والفنون الرفيعة والفلسفية بالمذهب المقدس الذى لم يكن بمقدور طبقة الكهان نفسها أن تحدث به أسمى تغيير دوغما ضرورة ملحة تفرض ذلك فرضا ، وندون أن يكونوا قد قوضوا في الأمر بشكل مشروع ؛ وأخيرا ففي ظل حكومة كان قد استقر عندها أن على الفنون أن تتوقف في اللحظة التي تكف فيها عن العطاء والإفادة^(١) فإن العلم أو الفن ، الذى كان يعلم الناس ترنيم الأغنيات التي كانوا يتضرعون بها إلى الآلهة أو تلك الأغاني التي كانت تغدو أغراض التعليم العام ، لم يكن ليتأسس على مبادئ باطلة متقلبة ، أو لتحكمه وتوجهه قواعد بالغة الصرامة أو تعوزها الدقة .

لم يكن فن الموسيقى بعد قد ابتعد بالقدر الكافي عن نشأته وأصله حتى يكون قد فقد تأثير طابعه الرجولى والسامى ، هذا الطابع الذى استقاه من الطبيعة نفسها عند نشأته ؛ كذلك فإن بعد هذا الشعب عن التجديد أو الابتكار يدفعنا لأن نستنتج ، وكل الأمور هناك تأتي لتدعم رأينا هذا ، أن هذا الفن في مصر ، قد ظل لوقت طويل ، يحتفظ هناك^(٢) بطابعه الأصيل .

ومن المؤكد أن المصريين الأول قد كانت لديهم فكرة سامية عن هذا الفن ، فهاهم أولاء ينسبون ازدهار حضارتهم ، بل ازدهار حضارة الشعوب كلها ، إلى الآثار البهيجة للموسيقى وإلى البلاغة الرخيمة والشجية لمشروعهم الأول ، الذى تمكن بفعل جمال أغانيه الباعث على الاقتناع ، أن يجتذبهم وأن يستقيم إلى جواره ، وأن يعودهم على حياة المحتمع ، وأن يجعلهم يتذوقون المباهج التي تجود بها هذه الحياة الاجتماعية ، حين أخذ على عاتقه أن يعلمهم بنفسه كيف يقلحون الأرض ، وحين هيا نفوسهم لبلقى وتقبل القوانين والشرائع ، « فبمئذ أن حكم أوزيريس المصريين ، كما تذكر إحدى رواياتهم القديمة ، فإنه قد خلصهم من الفاقة ومن الحياة الوحشية ، وذلك بأن جعلهم

(١) أفلاطون ، القوانين ، الكتاب الثاني .

(٢) المصدر نفسه .

يعرفون مكاسب (الحياة في) مجتمع ، فأعطاهم القوانين وعلمهم كيف يجبلون الآلهة ، ونحن أخذ يجب كل الأرض فقد بدأ يمدن أقوامها دون أن يلبأ في حالة واحدة إلى قوة السلاح ، وإنما هو قد أخضع العامة بأحاديثه السلسة ، والريقة مجملا إياها بكل المغائن الخلافة التي للشعر والموسيقى ، وهذا هو ما جعل الاغريق يعتقدون أن أوزيريس هو باخوس نفسه ^(١).

ومع ذلك فمن كان أوزيريس هذا الذي علم المصريين وحضرهم عن طريق أغنياته ، والذي جاب أرجاء العالم كله ، وعلم وحضر كذلك كل الشعوب ؟ إنه فيما يعتقد المصريون هو الشمس التي لا ينظرون إليها فقط باعتبارها مبعث الحرارة والدفء والضوء ، وإنما كذلك باعتبارها مصدر المياه ، والتي تنبت عنها كل العوامل الحية التي تخصب الأرض وتثمرها بألوف المنتجات المفيدة ، وباعتبارها كذلك مبدأ الحياة ومنشأ كل خير : فهي المبدأ الذي فاضت عنه نار العبقرة خالقة الفنون ومبدعة كل ما من شأنه الاسهام في سعادة الجنس البشرى ، وفي كلمة ، باعتبارها الأصل الذي ينبغى على البشر جميعا أن ينسبوا إليه كل المميزات التي تربط بالمجتمع وبالحضارة ^(٢).

ومع ذلك فقد كان لهذا الإله في الوقت نفسه علو رهيب ذو عبقرية شريرة ، كان هو مبدأ لكل شر ، ولا هم له إلا أن ينصب لغريمه المكاييد والفخاخ ، وأن يحدث القلاقل ويسبب الاضطرابات وأن يدمر كل خير . لذلك فقد كان لابد من أن توجد قوة أخرى ليس لها من شاغل إلا ان تصارع هذه العبقرة الشريرة ، وأن تصدى دائما للشرور التي تريد هذه العبقرة الشيطانية أن تصنعها أو أن تصلح من أثر الشرور التي صنعتها بالفعل . ولقد تمثلت هذه القوة في أخى أوزيريس (كندا) حورس إله الشعر أو النغم والذي أعطاه الاغريق اسم أبو اللون (أبو للو) ^(٣) . وهو نفسه على هذا الأساس الذي يعطيه ديودور نفس الاسم في الرواية المصرية الأخرى ^(٤) « كان

(١) جميع أعمال بلوتارخوس البالية ، الإغريق واللاتين ، لوتيتيا ، باريس ١٧٢٤

(٢) كل هذه الخصائص التي تسبب إلى الشمس توجد في ترنيمات أورفيوس وفي أغاني هوميروس وكذلك عند بلوتارك في مقاله عن ايزيس وأوزيريس (انظر الترجمة العربية للدكتور حسن صبحي بكري ومراجعة الدكتور محمد صقر خفاجة ، سلسلة الالف كتاب ، دار القلم ، القاهرة) .

(٣) المصدر نفسه .

(٤) Diod. Sic. Biblioth. histor. lib II Cap. 18 pag. 53 . (٤)

أوزيريس يحب المرح والبهجة ، والموسيقى والرقص ، وكان يستبقى حوله على الدوام فرقة من الموسيقيين ، كان من بينهم تسع عذاروات كن بارعات في كل الفنون التي تتصل بالموسيقى ، وقد اسمهن اليونانيون ربات الفنون أو الموسات وكان يرأسهن أبو للون الذى سمي لهذا السبب Musagète [أى قائد أو رئيس ربات الفنون] . ولو لم يكن بلوتارك (بلوتارخوس) قد أخبرنا أن هذا الذى أطلق عليه الاغريق اسم أبو للون كان هو نفسه من يسمى في مصر باسم حورس (أو هورس) ، لما كان ليشك أحد في حقيقة أن اسم أبو للون هو اسم يونانى محض ، كما أنه اسم لإله يونانى وليس أبدا اسما مصرى ولا هو اسم إله مصرى . ومن هنا فقد نكون محقين حين نستنتج أن ديودور قد استبدل بالاسم المصرى للمعبود المصرى الاسم الذى كان الاغريق قد اعطوه له ، وإن كان هذا الخلط في الأسماء في اللغتين المختلفتين يظل إحدى السوءات في ترجمة مؤلف ما : فقد كان ينبغي عدم إحداث أدنى تغيير في هذه الأسماء دوما ضرورة ملحة .

وبرغم هذا كله فإن الأمر هنا لا يتصل مطلقا حتى الآن ، باختراع الموسيقى ولا بمخترعها ، ومع ذلك فمن الواضح ان هذه الموسيقى لأبد وأنها قد بدأت تتخلق بالضرورة من قبل أن توجد ؛ فمن المحتمل ، طبقا لما تستوجبه هذه الرسوم المجازية أو الرمزية أو هذه الثقلبات أو الروايات المقدسة التي انتهينا للتو من ذكرها ، أن الموسيقى كانت موجودة حتى عهد ما قبل أوزيريس الذى رحب بهذا الفن وبسط عليه حمايته واستخدمه هو نفسه بنجاح كبير . أما حورس (هورس) إله الشعر والنغم ، والذى كان يشرف على تنفيذها واستخداماتها فقد يكون - فيما يبدو - هو الأكثر قربا والأشد التصاقا بفن الموسيقى .

وطبقا لما تقرره رواية مصرية قديمة فإن اكتشاف هذا الفن يعود إلى مانيروس^(١) Maneros . ولقد رأينا للتو ما كانه أوزيريس الراعى المبتهج لفنون ورأينا بالمثل ما كانه هورس ، المشرف على العذاروات التسع اللاقى اسمهن الاغريق بالموسات أى ربات الفنون واللاقى برعن في كل الفنون التي تتصل بالموسيقى . ولم يعد يبقى علينا الآن سوى أن نعرف ما كانه مانيروس ، مخترع هذا الفن .

(١) بلوتارك - المصدر السابق .

يذكر لنا هيروdot " أن المصريين كانوا يطلقون هذا الاسم على من كان الاغريق يسمونه لينوس Linus ، ويضيف أنهم كانوا ينظرون إليه باعتباره ابنا لأول ملوك هذا البلد . وقد ظن العلامة جابلونسكى Jablonski " في البداية أن اسم مانيروس قد يكون مركبا من كلمتين مصريتين : مينه Meneh أو مانه Maneh وتعني الخالد وخروقي Chroti ومعناها ابن أو حفيد ، وبذلك نكون بازاء مينه خروقي أو مانه خروقي (لأن المصريين يلفظون حرف الـ E مثلما نلفظ نحن حرف الـ a) ، مما قد يعني الابن أو الحفيد الخالد . وفي الوقت نفسه فإن جابلونسكى يستعري الانتباه إلى أن رواية هيروdot بخصوص مانيروس تبدو كما لو كانت تسوقنا إلى هذا التفسير ، ثم يضيف أن هيروdot مع ذلك لم يعلق على روايته هذه أية أهمية ، ثم يورد لنا بعد ذلك ما قاله هيسيخيوس في شأن كلمة مانيروس ثم في النهاية يقدم لنا - على هذا النحو ترجمة لنص من مؤلف هيسيخيوس : « كان مانيروس ، بعد أن تدرب وتلقن الأسرار وتعلم على يد المجوس هو أول من علم اللاهوت للمصريين » مستبدلا بكلمة Theologêsai كلمة Homologêsai التي نقرأها في النص (الأصل) لأن هذه الكلمة لم تقدم له فيما يبدو معنى مناسباً . ومع ذلك ، أفلا يكون بمقدورنا أن نفهم من كلمة Homologêsai (التي بدلها) معنى : الذي جمعهم في شكل مجتمع ، الذي حضرهم والذي منحهم الشرائع والقوانين ؟ وقد لا يكون في هذا المعنى شيئا مجافيا للصواب في حد ذاته ، ولا هو يتنافر مع ما يجزنا به كل من أفلاطون وبلوتارك : الأول حين يقول لنا إن كل اغاني المصريين كانت مكرسة لخدمة القوانين وكانت تحمل اسماءها " ، والثاني حين يجزنا بأن مانيروس كان ينظر إليه من قبل المصريين باعتباره الشخص الذي اخترع الموسيقى ! ذلك انه يترتب على المعنى الذي توحى به قوله أفلاطون أن مانيروس بتأسيسه لفن الموسيقى في مصر قد أعطى - ولابد - القوانين والشرائع للمصريين . فضلا عن ذلك فمن الممكن أن تكون الرواية نفسها التي تنسب إليه اختراع الموسيقى قد قدمته كذلك باعتباره أول من حضر المصريين

(١) Hist. lib II.

(٢) Jablonski, Opuscula, p. 128.

(٣) أفلاطون ، القوانين ، الكتاب الثاني .

ومن هنا بلا ريب كان الاغريق يسمون أغانيهم باسم Nomos وهي كلمة تعني : القانون .

بأغنياته والذي منحهم الشرائع والقوانين ، فهذه فكرة نجدها ماثلة عند المصريين وعند الاغريق ، بل كذلك عند اللاتين ، ومؤداها أن كل الشعوب تدّين بمباهج تحضرها وحضارتها نفسها لغن الغناء .

إن ما كان المصريون يقولونه عن أوزيريس ، والاغريق واللاتين عن أورفيوس^(١) يمكن أن يقال ، ولأسباب أقوى في هذه الحال ، عن مخترع الموسيقى ، ذلك أننا نجد هنا ، دون جدال ، ان البشر قد التزموا بتلقى الشرائع والقوانين من واحد من أشباههم ، وبأن يعترفوا به معلما ورئيسا عن طريق الاقتناع وعن طريق المباهج الخلافة والطاغية التي للبلابة ، أكثر منه عن طريق القوة أو العنف . أما هذه البلاغة أو الفصاحة المحفزة للهمة على نحو كبير والباعثة على الاقتناع الشديد ، كانت في الواقع ، وكما سنرى للتو ، نفس ما أسسته وأقامته الموسيقى الأولى .

وحين يخبرنا المصريون أن مانيرؤس قد اخترع الموسيقى وأنه قد مات - وكان بعد صبيا - فرعا من نظرة إيزيس الغاضبة والتي احتاجت من تجربته على الاقتراب منها سرا ، ليفاجئها وهي تقبل وجه زوجها المسجي ؛ ونحن يؤكد لنا هيرودوت أن لينوس الاغريق لم يكن شخصا آخر سوى مانيرؤس المصريين ، وأن هذا الأخير كان ابنا لأول ملوك مصر ؛ ونحن يخبرنا هيسسيخيوس أن مانيرؤس هو أول من حضر المصريين فإن ذلك كله يبدو وكأنه يبرهن لنا بوضوح كاف ، على أن الاغريق قد سعوا لتقليد هذا الرمز المجازي في أسطورتهم عن لينوس ، حيث يقدمون لنا هذا الأخير باعتباره مخترعا لموسيقاهم ، وأنه هو الذي حضرهم بفضل أغنياته ، لكنه قتل بفعل ضربة سددها إليه هيرقل بقيثارته حين بلغ به الغضب متناه - أو على الأقل فإننا نجد الاغريق - على نحو قريب من هذا قد زيفوا ، أو على نحو ما ، قد حاكوا ، في خفة ، الاستعارات والرموز الفلسفية الحاذقة التي كانت لدى المصريين .

وحيث لا يسمح لنا العقل ، أو قل لأننا لا نجد سببا معقولا ، حتى الآن ، في

(١) ظن علماء كثيرون ان اسم أورفيوس Orpheus يعود لأصل مصري ، وهو اسم يعنى ، عند قولنا لفكرة هذا الاشفاق ، ابن حور (هورس) Oorus الذى يكتبونه على هذا النحو Horus . انظر : - هيمت ، الأعمال التى فسرت أثناء العصور القديمة وبصفة خاصة فى العصور المصرية ، الرسالة العلمية الثالثة عن أسماء أو ألقاب أورفيوس وأمينون ، كلرلسوا .

أن نرى في الشخصوس الذين تشير إليهم الحكايات المصرية القديمة شيئا آخر سوى كائنات استعارية أو رموز ، فإننا غير قادرين على أن نجد من الدوافع ما يكفى كى نستبعد التفسير الاشتقاقى لأسم مانيروس ، والذي قدمه جابولونسكى لنا بجعله : ابن الخلود أو ابن الأبدية ، برغم أن هذا التفسير نفسه لا يقدم كثيرا ولا يؤخر ، وإن كان يتفق بشكل أفضل مع العقل أو الفهم الذى يمكن أن نتصور به كل الرموز المصرية الأخرى .

وكا قد أطلق على إيزيس التى نراها وسط الموسيقين ، محبة للغناء والرقص ونجد فيهما بهجتها وسعادتها ، اسم الهة الخير أو جنية الخير ؛ وكا أن حورس رئيس الموسات أو ربات الفنون التسع قد كان ينظر إليه باعتباره إله الشعر والنغم ، فإن بمقدورنا بالمثل ، ان نعطي للعبقرية (أو الجن) الذى اخترع الموسيقى اسم ابن الخلود (أو ابن الأبدية) ؛ وهذا الخصوص نفسه كان الاعريق يقولون عن أبو اللون إنه ابن جوبيتر ، ولم يكن لدى هسيود^(١) Hesiode ولا بلوتارك^(٢) أسباب مخالفة عندما أطلقا على ربات الفنون اسم بنات جوبيتر ؛ بل ان لدينا سببا قويا لكى نستنتج أن المصريين كانوا يعتبرون مانيروس ابن الخلود أو ابن الأبدية أكثر مما كانوا يعتبرونه شيئا آخر . إذ نجدهم يقولون ان هذا الاسم لم يكن قط اسما لرجل^(٣) ، وإنما هو مجرد اشارة رمزية ، وكانوا يستخدمونها عادة بمناسبة بعض الأحداث السعيدة أو أن من المرجح أنهم كانوا يقولون أى ابن الخلود ، أى ابن الأبدية ، كما نفعل نحن حين نقول : يا إلهى ! يا إلهنا القادر ! أو . كما يقول الإيطاليون والأسبان سانتا ما دونا ! ، أى يا سيدتنا العذراء المقدسة ! أو كما يقول العرب : يا الله ! كذلك فحين يدعو المصريون مخترع الموسيقى باسم : ابن الأبدية ، وحين يدعون حورس رئيس ربات الفن باسم إله الشعر والنغم فأش لرية أو جنية الخير ؛ وحين يصورون إيزيس محاطة بالموسيقين ، تطرب للموسيقى ، فلقد أرادوا بذلك أن يقولوا - ولا ينبغي لنا قط أن نشك فى الأمر- إن

Hesiode, Theog. v. 25 et 36 (١)

Plutarque, des Propos des tables, quest. XIII, pag. 436, E.G. (٢)

Plutarque, d'Isis et d'Osiris (٣)

الموسيقى^(١) هبة سماوية يحكمها القانون والتناغم أو التناسق في كل جزء فيها^(٢) وأنها تنسجم مع كل ما يوجد من خير [أى أنها توجد حيثما يوجد] أو بالأحرى أن كل خير^(٣) يشكل [في حد ذاته] موسيقى ، أى شيئا كاملا ومتناسقا ، أو أى عمل [آخر] من أعمال ربات الفنون .

مع مثل هذه الأفكار حول أصل وطبيعة الموسيقى ، فإن علينا ألا ندهش حين نجد المصريين يولون لهذا الفن مثل هذا التقديس الكبير ؛ فإذا كانوا مدققين لحد الوسوسة وغير متساهلين قط في اختيار [كلمات] أغانياتهم^(٤) ، وإذا ما وجدناهم قد أباحوا بموجب قوانين أغنيات بعضها ، هي التي بدت لهم الأفضل ، ثم حجبا عن قصد أغنيات أخريات ؛ وإذا كانوا قد ألزموا كل امرئ ، الزاما لا فكاك منه ، بأن يقيم بدراسة الموسيقى وبأن يدرسها بدوره لوقت محدد ، وإذا ما رأينا الموسيقى تشكل جانبا من مبدئهم المقدس وتصوغ كل تراتيلهم الدينية ، وكذلك اذا ما وجدناها ، حال انتقالها من المصريين إلى اليونان عن طريق مستعمرات هي - أى هذه المستعمرات - التي حضرت هذا البلد^(٥) ، قد أحدثت - أى الموسيقى - هناك تأثيرات مدهشة لهذا الحد ، وإذا ما ظلت تثير هناك الاعجاب والتقدير طيلة الوقت

(١) كان القدماء يصدون عموما بكلمة موسيقى كل ما هو خير وكل ما يتفق مع الصالح العام . ويستخدم أفلاطون كلمة موسيقى بهذا المعنى ، وكان شعراء الملاحم والبطولات ، وشعراء التراجيديات والكوميديا يعطونها في أغلب الأحيان معنى مشابها .

(٢) ترتبط الموسيقى بالنظام ، حتى أننا لا نستطيع أن نضع لها جيدا ولا أن نقدم (هارموني) جيدا باصطناع نغمات لا تسبح فيما بينهما ، وليس هذا وحسب ، بل إن من المستحيل علينا أن نستخدم في المجال الموسيقى نغمات ذات ترددات غير منتظمة أو غير مترادفة (أى متساوية الديكومة) . وقد أشار الآخرين إلى هذه النغمات المنسقة بكلمة *enmelis* التي لا نستطيع أن نوردنا هنا إلا بكلمة *melodique* أى نغمة لحنية إلى زليسى لهذه الكلمة اليونانية مقابل دقيق في لغتنا كما أن لغتنا لم تستعربها بعد ، أما النغمات المخالفة لتلك (النغمات المنسقة) فكان يشار إليها بكلمة *ekmelis* والتي لا يمكن أن نجد لها مقابلا في لغتنا إلا كلمة *antimelodiqui* (أى النغمات غير اللحنية أى النغمات النشاز) .

(٣) استخدم المؤلفون الاغريق القدماء في بعض الأحيان كلمة موسيقى كصفة تعني النظام الاسمي أو الأكمل وذلك عند وصف النسق الذي يقوم على أساسه شيء ما ، كما نصف على سبيل المثال النظام الأكمل الذي يلاحظ في صفوف جيش مصطف لفرس ممرك . وسوف يصبح ذلك كله أكثر وضوحا عندما نستشرح في محبتنا الرابع ما كانته موسيقى المصريين في حالتها الأول .

(٤) انظر فيما بعد المبحث الرابع .
AESChyl, suppl. init. (٥)

الذى كانت لا تزال خلالة في براءتها الأولى ، فلن يكون اعتبارا إذن ان أطلاقون ، الذى قد كان شاهد عيان (أو شاهد سماع ان 'جاز التعبير) لا يتحدث عن هذه الموسيقى الرفيعة إلا بقدر كبير من الاعجاب والحماسة .

وفي الوقت نفسه فإن ما يبدو لنا اليوم ، بلا ريب ، أمرا فريدا أو غير مألوف ، ولم يكن يبدو كذلك بالتأكيد في الماضي ، هو أن المدينة التي أقامت بها أول مستعمرة من المصريين في اليونان كانت تشرف بأن تحمل اسم أرجوس Argos^(١) والتي كانت في حروفها المصرية تلفظ إرجو erdjo ؛ وتعني موسيقار. أو من يشتغل بالموسيقى ؛ وأنه كان يشار باسم أومولب Eumolpe والتي تعني المعنى اللطيف أو المحبوب ، إلى البطل المصرى الذى يتنازع إريخثيون عرش أثينا ، والذى انشأ في هذا البلد فصلا دراسيا كهنوتيا على غرار مدارس الكهنة المصريين ، وظل أحفاده الذين كان يشار إليهم باسم أبناء أو حفده أو مولب Eumolpides يحتفظون لأنفسهم وحدهم بحق الانتحاق به ، ولعلنا نلمس من ذلك أن ما كان يميز المصريين بصفة خاصة كانت - وعلى وجه الخصوص - هذه الدرجة العالية من الاكتمال أو النضج التى بلغوها في الموسيقى ، لاسيما في الأغنيات ، كما لم يكن قد عرف لديهم من لقب أكثر مدعاة للشرف من لقب موسيقار أو مغن^(٢).

وفي النهاية ، فإن الشيء الذى لابد وأن يجعلنا - بصفة حاسمة - على يقين بأن هذا الفن قد عرف مصر وانتشر بنجاح بالغ ، وبأنه قد تأسس هناك على مبادئ أكيدة هو أن أشهر الموسيقيين الشعراء في العصور القديمة : ميلامبوس ، أورفيوس ، هوميروس ، موسايوس . تراندر ، طاليس ، فيثاغورث هم على وجه الدقة الذين تكونوا في مدرسة المصريين وأن لا أحد غيرهم منذ ذلك الوقت قد استحق ما ناله هؤلاء من التقدير ، ولا تمتع باعتبار يماثل ما كان هؤلاء من كبير الاعتبار .

(١) Jablonski, opuscula, tom. I, pag. 36.

(٢) يبدو أن هذا اللقب (موسيقار ، أو مغن) كان في واقع الأمر عند قدماء المصريين لقباً يعبر عن بالغ التكريم إذ كان يعطى لحامله حق الصلابة وسط كبار الكهان طبقاً لما يخبرنا به كليمنس الإسكندري Clément d'Abx . وقد كان الأمر على هذا النحو كذلك في أوساط اللاهوت عند بني إسرائيل وبين الدرويد عند الغالين ، كما كان الحال يسر على هذا المتوال بلا ريب في كل مكان .

ولعل الأفكار المسبقة التى ولدتها فينا موسيقانا الحديثة قد ترتفع لآفاننا بالمبالغة فيما نسوقه الآن ، ولكن العالم كله لا يفرق بلا جدال أن الموسيقى التى نتحدث عنها كانت بالغة الاختلاف عن تلك التى نصنعها اليوم والتى ليست فى واقع الأمر سوى اعتساف للفن يبلغ به مرحلة الفساد .

كانت الحقيقة والجمال والحياة ودقة التعبير وعذوبته تشكل الموضوع الأساسى للموسيقى القديمة ؛ وكانت البساطة المهيبة ذات الجلال والسامية التى لا يوفرها سوى اختيار موفق تملئ المتطلبات الضرورية وحدها التى للفن - كان هذا كله هو الذى يعطى لسطوة تأثيرها على الدوام هذا النجاح المعصوم والمضمون ؛ أما الزخارف أى تلك النغمات الإضافية وكذا التعقيدات فإن بمقدورها - فيما يبدو - أن تبارك هذه المباهاة المتعجرفة والخواوية للفنان أكثر من أن تبلغ به الهدف الحقيقى للفن . العكس من ذلك هو ما يحدث فى موسيقانا الحديثة ، فإن النغمات الإضافية والتعارضات أو التعقيدات هى على نحو ما عناصر تكوين الفن ، وبدونها لا يكون الفنان فى عين العارف العامى أو المبتذل : أما الحقيقة ، أما الحركة والجمال وعذوبة التعبير ، فصفت أو ميزات ليس لذوقنا الاستعداد الكاف لاستيعابها ، أو حتى المزان عليها ، حتى لم تعد تلقى لها كبير بال فى أيامنا هذه . أما فى العصور الضاربة فى القدم فقد كان كل شيء يحمل طابع الوقار والهيبة ، والعقل والحكمة فى حين يبرز كل شيء فى القرون اللاحقة ، وبصفة أساسية فى العصور الحديثة ، طابعا من النزق ، أو هو يكشف عن أبحاث من اللغو ، لا جدوى ولا طائل من ورائها ، تجهد نفسها كى لا تجسم فى النهاية سوى التفاهة .

ليست لدينا موسيقى منذ نحو ألفين إلى ثلاثة آلاف عام ؛ ومع ذلك فحتى لو أن كان لدينا اليوم شيء منها ؛ فمما لا جدال فيه أننا كنا سنلهمس - لحد يدفنا على الاعتراف بالحقيقة - أن الموسيقى الأقدم كانت هى الأكثر جمالا ونضجا ؛ وفى الوقت نفسه ، فإننا نستطيع أن نحكم على الأمر عن طريق عقد المقارنات بين منتجات الفنون الأخرى ؛ ولتأخذ البلاغة على سبيل المثال ، وهى التى كان لها أكبر قدر من الاضهار أو أواصر القرى مع هذه الموسيقى القديمة ، ولتأمل وحسب ما يميز فصاحة الخطابة عند الموسيقيين عنها عند شيشرون ، وسنرى أن قوة الأسباب والبراهين عند الأول ، قد برزت الأشكال والصور ، فى حين تبلى هذه الأشكال

والصور عند الثاني ، وعكس ذلك ، هي التي سيطرت على الخطابة أو البلاغة حتى أنها تترك كل مقومات الفن عارية دون حماية . كذلك فإننا في الشعر ، في الرسم ، في العمارة ، في كل شيء ، سوف نجد تباينا مائلا من نوع مخالف . وكما تبدو روايع أعمالنا في النحت أدنى مرتبة من (تمثال) أبو للون Pythien^(*) من (تمثال) لاولكون Laocon^(**) .

إن كل شيء يقدم لنا شهادة لا يمكن ردها على أن الفنون تنأى كثيرا عن غايتها الحقيقية . بينما هي تقترب من عصورنا الحديثة ، وإن البشر قد أصبحوا يولون اهتمامهم بإساليبها أكثر مما يعكفون على أغراضها ، ولهذا السبب نفسه ، فقد أصبحت هذه الفنون ، بالقدر نفسه ، أقل نفعاً وبالتالي أقل مدعاة للتقدير والاحترام . لقد سقطت موسيقانا الحالية من أعلى مراتب الأهمية التي كانت لها في الماضي ، ولقد تعرضت من كل نفوذ لها أو سطوة كانت تمارسها على التقاليد في العصور القديمة ، وبصفة خاصة عند المصريين ، حين لا تقدم للناس ، في حالة الفساد والانحلال التي تزرى بها اليوم وتشوهها ، أو عندما لم تعد تقدم سوى أقل القليل من الوشائج والتي كانت تشيع فيها في ماضينا القديم : إن الفرق المذهل القائم بين ما هي عليه اليوم وبين ما كانته في مصر القديمة ، وتلك المسافة الزمنية الشاسعة التي قدر علينا أن نقطعها في قفزة واحدة لكي نبليغ زمنا يمثل هذا البعد والتي تمثل في بعدها هذا تلك الحقبة التي نضطر للعودة إليها - إن هذا كله ، بالإضافة إلى ألوف من الأسباب الأخرى كذلك ، يجعلنا ندرك أنه لا مناص لنا عن أن نقدم هنا بعض لمحات عن موسيقى العصور الوسيطة قبل أن نتوسع أكثر من ذلك في محاولتنا لتبين حالة هذا الفن عند المصريين القدماء : ذلك أن المرء ربما قد لا يعرف (بغير ذلك) كيف يستوعب أو يخفف من هذا التباين والتنافر الباعثين على الصدمة لهذا الحد ، واللذين يبدوان عندما نعقد مقارنة ولو عابرة بين الموسيقى الحديثة والموسيقى القديمة ! فقد يكون بمقدور هذا التناقض ، الذي لم نل من التنبيه إليه حتى أصبح محسوسا لدرجة كافية أو تزيد

(*) انظر الماشي رقم ٣ - ٧٦ . (المترجم)

(**) ابن يرام وهيكلوب ، وكهن ، هو لود في صُرْبُدة . وتقرن الأسطورة إن أبناؤه قد قتلوه خنفا ببعائين

عملاقين . (المترجم)

عن الكفاية ، إذا لم يتم إضفاء بعض الملاءمة عليه ، أن يفتق خيال أولئك الذين تشدهم الاحكام المسبقة ، وأن يلقي بظلال من الشك على ما بقى علينا أن نقوله (في ثنايا هذه الدراسة) حتى ليبدو أمراً أقل رجحانا .

المبحث الثالث

عرض موجز لطبيعة الموسيقى ، وبصفة خاصة فن الغناء عند الأقدمين - الغرض الرئيسى لهذا الفن عندهم ، استخدام الغناء الشفاهى التقليدى ، الذى كانت تأخذ به كل الشعوب فى العصور الماضية فى القدم ، فكرة عن مبتكر وعن ابتكار الكتابة والحروف الهيروغليفية ، وعن النتائج التى نجمت عن ابتكار الحروف بالنسبة لكل من فنى الموسيقى والشعر ، وعن النفور الشديد الذى أبداه المصريون تجاه هذا الفن .

هذه فكرة قد لا نكون بحاجة لأن نلج فيها حتى نجذب إليها الانظار . وهي أننا كلما رجعنا إلى الوراء باتجاه العصور القديمة ، الضاربة في القدم ، كلما اتخذت الموسيقى صابغها الوقور ، الجاد والنبيل ، وكلما اتسع مداها وزادت سطوتها ! وعلى العكس من ذلك ، فكلما اقتربنا باتجاه العصور الحديثة ، كلما بدأ هذا الفن تدريجياً يفقد من وقاره ومن صرامته ، وكلما أصبح هشاً تافهاً ، ينطوى على نفسه ليتخبط داخل حدود ضيقة . وفيما مضى ، حين كان هذا الفن يرتبط بالشعر في مبادئه ، بل كذلك بقواعد النحو ، فإنه لم يكن يختلف في كثير من البلاغة الحقيقية^(١).

فالفعل يغني ، عند القدماء . كان معناه أننا نعطي للصوت البشري النغمات الصوتية الأكثر ملاءمة للمعنى الذي تأخذه - ولابد - كل كلمة من كلمات الخطاب^(٢) ، كان معناه أن نسمع النغمة الشعورية التي من شأنها ، أكثر من غيرها ، أن تحرك القلوب وأن تولد الاقتناع وتؤكد الاقتناع ؛ ذلك أن كل خطاب يعد لكي يلقي في جمهور ، كان ينبغي أن يكون شعرياً ومنغماً ويعد جزءاً متكاملًا مع الموسيقى^(٣) . ومن هنا جاءت العبارة التي كان الشعراء يبدأون بها أشعارهم ؛ إنني

(١) Plat., de Legib. lib II et lib V; de Republ. lib II et lib. III, et in Protagoras

Demosth. orat. de Corona

(٢) Strab. geogr. lib I, p. 16 et 17, gr., et lat., Basilae, 1571, in- fol.

وكل هذا النوع من التنظيم ، أي التغيير في لمة أو إيقاع الصوت كان يسمى فيما مضى غناء ، وعلى هذا النحو فإن ييريديس في مسرحية إيليجينيا (البيتين ١٤٥ - ١٤٦) يسمى الشكايات التي يطلقها الإحساس بالألم لغنيات غير غنائية (أي لا سبيل لأن تغنى على أنغام القيثارة antilyrique) وذلك بالطريقة نفسها التي يسمى فيها مسرحيته اللينقيات (البيت ٨١٢) تلك الصيحات المزعجة التي يتنمها الألم بالأغنيات العارية عن الموسيقى . وفي الأمر الذي يعني ، في الحالة الأولى أن الأغنية لم تكن محصورة في نطاق الأغنيات التي تسمىها أو تدسمها أنغام القيثارة ، التي لم يكن ينبغي قط الاعتماد عليها عند الغناء خطاب ، وهو يعني في الحالة الثانية أن الصوت كان يحدث بفعل وجود أجرات أو مسافات صوتية غير متتاسة ولما غير مناسب للأذن تصح الموسيقى . وقد استخدم الشاعر كذلك الفعل يغني بمعنى أعلن أو نشر أو أذاع ؛ وأنتا لنجد في التراجيديات الاغريقية ، بشكل خاص ، أكثر من غيرها فضاءً وإلحاراً ولغةً وأكيدة لما كانت عليه الموسيقى القديمة .

(٣) وهو نفس ما آله الملاحون بشكل صريح في جمهوريته ، حين لجرى على لسان مقراط هذه العبارات :

« مقراط : إن الضحايا يلا جدال هي جزء من الموسيقى .

ادخلت ؟ نعم .

مقراط : وهذا نزعان من القُطْب : بعضها صحيح وبعضها الآخر مصطنع أو مختلق . »

أنشد ، إننى أقدم لكم الخانى . ومن هنا كذلك جاء اسم شعر Poème الذى كانوا يطلقونه على مؤلفاتهم أو مقطوعاتهم ، وهو كلمة مشتقة من الكلمة اليونانية Piéo وتعنى إننى أصنع . إننى أنظم بقن (أى باتباع قواعد بعينها) وذلك للتمييز بين هذه المنظومات المدروسة وبين تلك التى تنظم دون فن أى بدون اتباع لقواعد فنية ، أو بينها وبين أحاديث العامة . وهكذا جاءت كلمة ode (وتعنى قصيدة غنائية أو أنشودة) وقد اشتقت من الكلمة اليونانية Odhi ومعناها الغناء ، وهكذا بالمثل تكونت كلمة 'tragédie' (التراجيديا أو المأساة) وهى تشتمل على كلمتين : الكلمة السابقة Othi والتى تعنى ode أى غناء ، ثم كلمة Tragos وهى تعنى النيس bouc لأن الشخص الذى كان يحوز النصر فى أعياد باخوس كان يتلقى مكافأة له جلد نيس ، أى قرية مليئة بالنبيذ ، وعلى هذا المنوال جاءت كذلك كلمات كوميدى Comedie . رابسودى rapsodie ، باليوندى Paliondie ، بالمودى Psalmodie ، ايوده epode ، وبارودى Parodie .. الخ^١ ، إذ تتكون هذه الكلمات جميعا من كلمة Odhi وتعنى غناء بالإضافة إلى كلمة أخرى تحدد نوع هذا الغناء ؛ وأخيرا فعلى هذا النحو كذلك

= وهو يقصد بالأثر الأشعار الملحمية والثانية الأساطير أو الشعر الرمزى ، وكل بقية الكتاب مخصص لدراسة كل واحد من هذين النوعين من الخطابة ثم يقول سقراط بعد ذلك فى الكتاب الثالث من جمهورية أفلاطون :

« سقراط : يبدو لى أننا قد عالمنا حتى النهاية هذا الجزء من الموسيقى الخاص بالخطابة والأساطير ، لأننا قد استقصينا موضوعات وشكل الخطابة

ادعائت : إننى أرى نفسى وأبك .

سقراط : يتبقى علينا إذن أن نتحدث عن هذا الجزء الآخر من الموسيقى الذى يختص بالفناء والتطريب .

الخ^٢

وهكذا يتبدد كل غموض ، فمن الواضح أن أفلاطون كان يعتبر أن الخطابة جزءا متكاملًا مع الموسيقى أو متصلا لها .

(١) طبقا لما يذكره الأب فاترى Vatri (فى خطبة القيم فى الجمعية العمومية لأكاديمية الآداب والفنون الجميلة ، إبريل ١٧٤٨) فقد تكونت التراجيديا أو المأساة من الشعر الغنائى ، وإن كان أفلاطون يظن أنها قد جاءت من قصائد للمدح التى كانت تغنى على شرف باخوس . انظر :

Mémoires de l'Academie des inscriptions et belles- lettres, tome. XV, p. 235 et s.

(٢) وسألف هذه الكلمات نفس الترتيب الذى جاءت عليه هى : « ملها » قصيدة شمية يشدها رواق محزوب . (وفى اليوم نفسى) متحدثات موسيقية ؛ قصيدة

ترجمية ؛ وهى تلك التى يترجم فيها قصائد عن شيء قائم من قبل ؛ « فزول أو الانشاد الرتيب » ، « الأود » وهى قصيدة يونانية غنيت فيها بيت بعد بيتا لحزب م . « مأكلا

سألفه أو غنوه على سبيل الملح أو السخيف » (المرحوم)

جاءت كلمة بروزوديا Prosodia أى Prosodie نفسها^(*) وهي المكونة من كلمتين يونانيتين : pros ومعناها من أجل ، أو لغرض ، و odhia بمعنى الغناء ، لأن هذا الجزء من الأجرومية يشتمل على القواعد التي ينبغي على المرء اتباعها ، كي يتقن خطابه على نحو جيد ، أى لكي يفتنه جيدا ؛ ذلك أن كلمة accentuer أى ينغم قد جاءت بدورها عن اللاتينية accentus وهي كلمة مركبة من كلمتين : ad بمعنى من أجل و cantus بمعنى الغناء ، وهذه كما نرى ترجمة دقيقة لكلمتي pros و odhi اللتين تعنيان بالمثل من أجل الغناء وهما الكلمتان اللتان تتكون منهما كلمة prosodie أى علم العروض .

وفي واقع الأمر فإن كلمة accentus عند اليونان ، مثلها مثل كلمة prosodia عند الإغريق ، كانت تعنى هذه الحركة التي يرتفع بموجبها الصوت أو ينخفض أثناء إلقاء الخطاب ، طبقا للقواعد التي كانت تجعل من الخطاب ضربا من الغناء ؛ ولهذا السبب أيضا فإن هؤلاء الذين كانوا يعلمون التأليف أو الخطابة ، كانوا يصطحبون معهم أحد العازفين كان ينظم لهم (إيقاع) خطابهم ، بواسطة آلة موسيقية تسمى tonarion أى صانعة النغم ، إذ كانت هذه تعطي النغمة المبتغاة ، أو كانت تسمى phonasque أى الصوتية لأنها كانت هي التي تقود الصوت أو تهديه ؛ ولقد رأينا كذلك خطباء بالغى التميز عند الرومان^(١) كانوا يجدون في طلب ذلك ، حتى في الخطيب التي يلقونها على الجماهير ، سواء كان ذلك على منصات الخطابة أو في ساحات المحاكم ، ومع ذلك فلم تكن هذه سوى سوءة ، فقد كانت مجرد سعى لحض التباهي والفخفة ، كان يعيبه شيشرون الذي كان يكتفى حسب قوله عندما يلقي خطبه بإحساسه الخاص ، وباستخدام قواعد العروض التي اعتاد الناس استخدامها . ولقد بلغ تعود الناس على هذه القواعد عند الإغريق ، وبصفة خاصة في أثينا لدرجة أن الصدمة التي كانت تعترهم عند سماعهم تغيرا في مقام الصوت ، مخالفا للقواعد

(*) ومعناها علم العروض أو علم نظم الشعر ؛ وتعنى كذلك المنظومة الموسيقية ؛ كما تعنى طريقة العزف أو الغناء وتعنى أيضا المدخل الثاني . [المترجم]

(١) Plutarque Oeuvres morales, comment il faut refrener la cholère, traduction

d'Aymot.

[بلوتارك ، مؤلف في الأخلاق ، كيف ينبغي أن تفرغ الغضب]

المألوفة لم تكن لتقل عما يعترينا اليوم عند سماعنا خطأ لغويا أو نحويا ؛ وحيث لم يكن الاغريق الآخرون يلقون كبير بال لقواعد العروض هذه بنفس الدرجة من الحرص التي كان يبديها الأثينيون ، فقد كان العامة ، حتى من أدنى طبقات الشعب يتعرفون على هؤلاء دون مشقة ، وبمجرد أن يتلفظوا ، عن طريق هذا العيب .

وترجع عادة استخدام آلة موسيقية لضبط واصطحاب صوت الخطباء والشعراء^(١) في الخطب المعدة والتي « جهزت » لكي تغنى ، أى لكي تلقى في جمهور ، إلى عهد سحيق ، فلم يكن للقيثارة في أصلها ولزمان طويل للغاية ، من استخدام أو نفع إلا ما تقدمه التوناويون أى صانعة النغم في عصور لاحقة . وقد يكون من غير المعقول أن نفترض أن هذه الآلة الموسيقية التي ظلت لقرون عدة لا تحمل سوى أوتار ثلاثة ، يبعد كل وتر منها عن الآخر بفاصلة رباعية واجدة (فترة تتكون من أربع درجات) ، قد أمكنها فقط أن تستخدم في اصطناع أغنية من تلك التي نلحنها نحن بكثير من المهارة ، فلقد كان فن الموسيقى عندئذ بالغ الصرامة شديد الوقار لحد يستحيل معه أن يكون على أقل استعداد لاستيعاب أو تقبل هذا النوع الهش ، والعاطل من كل معنى ، والذي يضحى فيه بالحقيقة وتدقق التعبير وحيويته في سبيل تحقيق لذة تافهة لا طائل منها ؛ لذة حسية صرف ، اصطنعت لدغدغة الحواس ورنخاوة النفس ، تأباها الروح وبمجهها العقل ، فهذان لا يقدران على استيعابها على الإطلاق ، فهي قادرة على تشتيت الانتباه بل تغيير مساره بشكل تام وإبعاده عن غايته الرئيسية ، والتي - أى هذه الأغنيات - تتعارض كلية مع الغاية التي كانت الموسيقى القديمة تبتيغها .

وحيث لم تكن الموسيقى والشعر والبلاغة (أو الفصاحة) في العصور بالغة القدم سوى علم واحد ، ووحيد ، يستوعب كل ما يدخل في دائرة الصوت والكلمة في الحديث^(٢) فقد كان الموسيقيون نتيجة لذلك هم وحدهم الشعراء والخطباء والمؤرخين ؛ وكان يطلب إليهم أن يتجاوزوا بخصائصهم^(٣) ، وكانوا يكرمون في معظم

(١) كان الشعراء في العصور القديمة هم في الوقت نفسه الخطباء والمؤرخين والفلاسفة .

(٢) أنطالون ، الجمهورية ، الكتابان الثاني والثالث .

(٣) Plat. de legib II et lib VII; de Rep. lib. III; Io, vel de Furore poetico. (٣)

(محاضرة ليون ، أو عن الإلهام في الشعر) .

الأحيان بأن تطلق عليهم ألقاب القديسين والأنبياء ورسل الآلهة . وعلى هذا النحو كان أولئك المكونون لطائفة المرتلين والمنشدين والمغنين والشعراء^(١) بين اللاويين عند بني اسرائيل وبين طبقة الكهان عند المصريين ، وهؤلاء الذين كانوا يشكلون طبقة شعراء الملاحم والبطولات بين الدرويد عند الغالين ، وهكذا كان تاميريس Tamiris وميلامبوس ، وموسايوس وأورفيوس عند أهل تراقيا ، وفيميوس Phémios وديمودوكوس Demodocus وهوميروس وهسيود وأولمب وتراندر عند الاغريق ... وكان كل هؤلاء جديريين حقا بتلك الألقاب التي توجب الاحترام إذ كانوا يقدمون أحداث الماضي^(٢) ، باعتبارهم أكثر علما بها من الآخرين جميعا ، في أشعارهم كدروس مستقاة من التجربة ، يخلدون ذكرها دوما توقف ويحفظون لها على الدوام بالذكرى الوفية ، وينقلون بقدر متائل وبكثير من القوة والحقيقة حتى تلك الانطباعات التي كانت هذه الأحداث تأتي بها على أولئك الذين أسهموا فيها^(٣) ، بل لقد كانوا يجعلون الناس يستشعرون مقدما الانطباعات التي كان لابد أن تأتي بها الأحداث التي يعلنون أو يتنبئون أنها ستهدد الأجيال القادمة إذا ما أهملت نصائحهم بتحريض من لا ميلاة آتمة^(٤) . لقد كانوا كذلك جديريين بهذه الألقاب لأن أشعارهم زاخرة بالعظات العميقة والحكيمة والمبادئ الرائعة^(٥) وتقدم طيلة الوقت دروسا للبشر كان يرجع إليها حين يتصل الأمر بتنظيم مصالح الأمم أو تديير مصالح الأفراد^(٦) ، وتهذب الشعوب

= Strabon, geogr., lib I, pag. 14; et lib X, pag. 533, edit. sup. laud.

Aristid. Quint. de Musica, lib II, pag. 74, ienter Music. Auctores septem, edit, Meibóm. Amstelod 1752, in 4°

(*) الكلمة الفرنسية المستخلصة في النص القرني هي Chantres وهذه تعني كل هؤلاء . وقد أوردنا كل معانيها إذ يتفق ذلك مع السياق هنا . [للترجم]
(١) لأن كل من هو موهوب في المعرفة لديه علم بأحداث الماضي وبكيفية التكهن بأحداث المستقبل . يعرف فنون الخطب وسلول الأفكار ، ويعرف سلفا العلامات والنار وأحداث الزمان ، كليمانس السكندري ، مشروماتا ، الكتاب السادس ، ص ٦٦٠ .

(٢) انظر في الأديسة ما ينقله الينا هوميروس عن تأثير أغنيات ديمودوكوس وفيميوس .

(٣) انظر في التوراة الآثار التي كانت تحذنها التبرعات على الشعب اليهودي .

(٤) أفلاطون ، القوانين ، الكتاب الثاني والكتاب السابع .

(٥) ارستو ، البلاغة الفصل الخامس عشر ؛ 39-79 Aristid. Quint., de Musica, lib II, pag.

وانظر كذلك ما ذكرناه حول المماثل بين الموسيقى والفنون التي تقوم على محاكاة الكلام ، الباب الرابع ، الفصل السابع ، حول عالمية الرواية الشفاهية والمخافة ، عند كل شعوب العالم القديم بدءا من البطارقة الأول .

الهمجية^(١) وتجعل من طباع الشعوب المتوحشة طباعاً رقيقة^(٢)؛ وفضلاً عن كل ذلك فلقد كانت هذه الأشعار ذات نفع كبير في تهدئة حوادث العصيان والتمرد ، كما كانت تعمل على إيقاف الانشقاقات بين البشر وعلى تبديد خصوماتهم وعلى إعادة الوفاق والوثام فيما بينهم^(٣)؛ كانت هذه الأشعار تدعم النفس وتشكلها على أساس الفضيلة^(٤)؛ وباختصار فلقد كانت كل هذه الأشعار التي تألف منها التراث الشفهي والمغنى ، ولعله هو الوحيد الذى تواتر استخدامه خلال عدد كبير من القرون لدى كل شعوب العالم ، هى الوسيلة الأكيدة والتي لا تحجب ، لكى ينتشر هذا التراث بدون عوائق تهدده ، وبشكل يجعله غير قابل للتحوير ، حاملاً معه المعرفة بالدين والقوانين والعلوم والفنون^(٥).

وفى هذا الخصوص يؤكد لنا بلوتارك دون مواربة ، وهو رجل تعد شهاداته ذات وزن ، ومن شأنها أن تضيف بالضرورة الثقة فيما يتصل بالعصور القديمة ، أن القدماء لم يكونوا يستخدمون سوى الشعر وسيلة لتأكيد المعارف ولتثبيتها . وإليك كيف عبر هذا المؤلف عن ذلك فى مقاله التى عنوانها : عن نبوءات العرافة بيتى Pythie^(٦) « يبدو أن استخدام اللغة يتعرض للتغير على النحو الذى يتغير عليه استخدام النقود ؛ فلكل من هذه وتلك قيم مختلفة فى الأزمنة المختلفة ؛ عندئذ لا يتقبل الانسان إلا ما هو معروف ومتداول ؛ وعلى هذا ، فلقد جاء وقت ، لا شك فى مجيئه ، كان الناس فيه يدخلون أو يلحقون كل تاريخ ، وكل علم فلسفى بل كل فعل أو مثل بسيط وباختصار كل ما يحتاج لأن يبين بفعل نعمة صوتية أكثر وقاراً ، بالشعر

(١) أرسطو وأرسيد كتيبان ، شرحه ؛ بلوتارك ، مقالات فى الاخلاق .

(٢) بلوتارك ، نفس المرجع : فيما ينهى على الفيلسوف أن يناقشه مع الحكام . ص ١٣٤ .

(٣) بلوتارك ، عن الموسيقى ، ص ٦٦٢ ؛ أفلاطون ، القوانين الكتابين الثانى والثالث ، بروتاغوراس .

(٤) بلوتارك ، عن الموسيقى ، ص ٦٦٤ ؛ وقد جاء على لسان سقراط فى حوارية فيدون تأليف أفلاطون بشكل صريح : إن الفلسفة ليست سوى موسيقى واثمة أو بنص عبارته « الفلسفة هى الموسيقى فى قمتها » ؛ وفى الكتاب الثالث من الجمهورية يقول أفلاطون كذلك : « الفيلسوف دون غيره هو الموسيقى » .

(٥) فى بيت من الشعر شبهه بتلك التى تحدثت عنها قال ثيوغنيث Théognide :

أنشودة الخالدين هذه ترددها الأرواح

(Théognide, Sentent, V. 18)

(٦) Plutarchi, Chaeronensis opp. moralia, Tom II, de pythiae oraculis, p 406, B,C,E. (٦)

gr. et lat. G. X ylands interprete, lutetiae, 1624, in- fol.

والموسيقى إذ كان الإيقاع والغناء يعدان سمّة من السمات التي رسختها الخطابة . وهكذا فإن ما لا يكاد يتركه (اليوم) سوى القليل من الناس ، كان كل الناس (في الماضي) يفهمونه يسر ، بل يطربون لسماعه في شكل أغنيات ؛ فلقد كان الرعاة والفلاحون وقاصو الطيور ، كما يذكر بندار Pindar ، بفضل الدرية والسهولة اللتين توفرتا لهم في هذا الوقت في مجال الشعر ، يهذبون الأخلاق على صوت القيثارة وعن طريق الأغاني ، وكانوا ينصحون باللجوء إلى الحكايات الرمزية والأمثال ، بل لقد كانوا يخضعون الأدعيات التي يتضرعون بها للآلهة ، وأناشيد الحرب أو النصر ، لكل من الوزن والإيقاع ، تصطبغ بعضها منها بعقيدة حاذقة ومرحة في حين يأتي البعض الآخر (غفو الخاطر) وطبقاً للعادة السائدة - ولهذا السبب فإن أبو اللون لم يمقت الأنافة والزينة عند النبوة ، بل لم يشأ أن يزجج عن الإنسية (وهي ركيزة ذات ثلاثة قوائم يوضع عليها القدر أو الأناء) ربة الفن التي كانت تشرفه (بحضورها) ، وإنما هو ، فضلاً عن ذلك قد شجعها إذ كان محبا يسعى جاهداً إلى الطبيعة الشعرية ، بل إنه هو نفسه ، حين تعلق بها ، كان يثير هميتها ويستثير قريحتها بفعل تصورات أو أفكار سامية باعتبارها شيئاً جميلاً وجديراً بالإعجاب . ومع ذلك فحيث طرأ تغيير في الأخلاق مصاحب في الوقت نفسه للتغير الذي انتاب الاقدار والأذواق ، فقد بدأت العادة تُحَث على استبعاد كل حشد (لا طائل منه) ، فدعت إلى الابتعاد عن الشعر المتخذ شكل الحلقان وإلى البعد عن الزينات الذهبية والمعاطف الباذخة ، لقد اجتذبت خصل الشعر الطويلة وبطل الكوثرن (الحف الذي كان الممثلون يمتدونه قدماً على المسرح) . وسرعان ما اعتاد الناس ، مستخدمين الحكمة والعقل ، على محاربة البذخ بسلوك طريق الاعتدال والزهدي وجعلوا حليتهم أو زينتهم بسيطة متواضعة هاجرين السعي وراء صلف وغجرفة لا نفع من ورائهما . هنا وبعد أن تغير شكل الخطابة بدورها . انتقل التاريخ بعد أن نزل عن مكانه في مركبتها ، من الشعر إلى النثر ، وأخذ ما هو حق يتميز عما هو خرافي بفعل هذا الأسلوب الشعبي (النثر) . وحيث تفضل الفلسفة الوضع وحبوبة التعلم على هذه الأشعار التي توحى بالفزع والتي تنظر إليها على اعتباراتها قد عفا عليها الزمن ، فقد استبدلت بهذه الأشعار في مصنفاتها أسلوباً يخلو من الوزن والإيقاع ^١ .

(١) الميزة التي كتبها بالأسود : عندما تتكرر بنفس الطريقة على وجه التقريب عند سترابون ، كما =

ودعما لما يخبرنا به بلوتارك في هذا النص ، قد نستطيع أن نقدم هنا عددا كبيرا من البراهين ، لكننا سنكتفى بأن نذكر الوقائع التالية :

كانت القوانين عند أبناء كريت تكتب منظومة في أبيات من الشعر ، وكانوا يغنونها ويلقنونها لأولادهم ليغنونها كما تحفر في ذاكرتهم بأسهل الوسائل . أما القوانين التي منحها خاروناس Charonاس لأهالي ثوريوم في اليونان الكبرى فكانت مدونة بالمثل في أبيات من الشعر ، وكانت معدة لكي يتم غناؤها على أنغام الموسيقى ؛ أما الأثينيون فقد كان لديهم ما هو أكثر من ذلك بكثير ، حتى أنهم اعتادوا أن يغنوا أثناء مآذبهم ، وطبقا لرواية أرسطو^(١) فقد اعتاد الأجاثير Agatyras في عصره على تداول قوانينهم عن طريق الأغاني ؛ كذلك كان التورديتان Turditans الذين كانوا يعيشون في عصر سترابون^(٢) ، والذين يعودون بالعصور القديمة لقوانينهم إلى ستة آلاف عام فلم يكونوا ينقلونها إلا عن طريق أشعار مغناة ؛ وإذا كان الهنود ، إذا كان لنا أن نصدق هذا المؤلف نفسه ، يجهلون فن الكتابة كلية فقد كانوا يشتون معارفهم نتيجة لذلك عن طريق أغنيات يرددونها بأصواتهم ، كذلك يخبرنا سترابون مرة ثالثة أن الفرس القدماء اعتادوا ألا يحتفلوا بألحانهم وأجناد أبطالهم إلا عن طريق أشعار مغناة ؛ وعلى صعيد آخر لم يكن للجرمان ، طبقا لما يقوله تاسيت Tacite والغال طبقا لما يروي سيزار من حوليات تروى تاريخهم إلا أغنيات شعراء الملاحم عندهم . وقد كان الشعراء حتى عصر هوميروس لا يزالون يكتبون بغناء أشعارهم دون أن يكلفوا أنفسهم عناء كتابتها ، بل لقد حرم ليكورج أن تدون قوانينه حتى لا يتم انتشارها أو انتقالها إلا عن طريق الأغاني ولكي تستوعبها الذاكرة على نحو لا سبيل لنحوها بعد ذلك ؛ ولقرون عدة لم تكن المعارف تدون إلا في شكل أبيات من الشعر ، ليتيسر غناها ، ولقد حرر سولون في أبيات شعر ماثلة مؤلفاته الكثيرة التي وضعها في كل فروع المعرفة ، ويروى أنه كان قد أخذ على عاتقه أن يكتب بهذه الطريقة نفسها تاريخ سكان سواحل

= سرى بعد ذلك . أما الاختلاف الوحيد الذي قد نجده بين هذين المؤلفين حول هذه القطعة فهو أن بلوتارك ، إما مجاملة منه لعصره ، وإما لأنه قد ظن الأمر على هذا النحو ، يعتقد فيما يبدو أن هذا الانتقال من الأسلوب الشعري إلى البر كان ناعما أكثر منه ضارا ، لكن سترابون يقف من الأمر موقفا مخالفا .

(١) Arist. Problem, sect. XIX, quæst. 28

(٢) Strab. Geogr., lib III, de Boetica.

الأطلنطي، وإذا كان هو لم يتم هذا العمل ، فإن أفلاطون الذى استحوز عليه هذا الأمر نفسه قد عالجها نغرا .

ولم يحدث إلا فى القرنين السادس والخامس قبل الميلاد أن بدأ كادموس Cadmus وفيريكيبوس (السورى) وهيكتايوس Hécatee فى تقطيع أوصال الوزن الشعرى ، ثم بدأوا حثيثاً يعملون على تقريب أسلوب الخطابة الذى كان منظوما وموزونا من هذا الأسلوب غير المنتظم الذى أطلق عليه اسم : النثر " ؛ وطبقا لما يقوله سترابون " ، وهو يتفق فى ذلك مع بلوتارك ، فقد كان هؤلاء هم أوائل من عملوا على إنزال الخطابة من المكانة السامية التى كانت تشغلها قبل ليهبطوا بها إلى حالة الانحدار والمهانة التى نجدها فيها الآن .

إن الانسان لا يكاد يتصور ، بداعة ، كيف استطاع الشعر أن يوجد قبل النثر ، وكيف فضل الناس الأثر الشفهي والمعنى على الأثر المكتوب ؛ كما أن المرء ليصدم إذ يرى الشعوب القديمة تعاف أو تلفظ فنا مثل فن الكتابة الذى بات الآن عربة العلاقات الاجتماعية بالغة الأهمية ، فى حين أنهم ، فيما يتصل بفن الموسيقى الذى لم يعد الآن سوى زينة فارغة للغاية ، كانوا يولونه تقديرا يبلغ مراتب التقديس . وأنهم لم يترددوا فى أن يدخلوا فى إفسار الصلوات والأدعية التى كانوا يضرعون بها إلى

(١) « النثر كلام مرسل ، غير خاضع لقانون الوزن ؛ ذلك أن القدماء كانوا يقولون ان المنشور (من القول) مرسل ومباشر : ولهذا يقول قارو إنه ربما لبلاتوس فإن النثر الممتاز هو النثر المباشر ، ولهذا أيضا يقال إن النثر هو الكلام غير المتبدد بوزن والمرسل فى (أسلوب) مباشر .

ويقول آخرون إن النثر قد سمي بذلك (الاسم) لأنه منشور متفرق أو لأنه يندفع ويتحرك بحمة أكثر راحة ولا ينحصر فى حدود معينة (كالشعر) . وعلاوة على هذا فمن المعروف أنه كان هناك منذ وقت طويل اهتمام لدى قدامى الإغريق ، كما هو الحال لدى الرومان ، بالشعر أكثر من النثر ؛ ذلك أن كل المؤلفات قديما كانت تدون شعرا ؛ غير أن الاهتمام بالشعر صار إلى ازدهار مؤتترا . وكان أول من كتب لدى الإغريق كلاما منشورا هو فيريكيبوس السورى ، أما أول من مارس لدى الرومان الكتابة بالكلام المنشور فكان أيبوس كابوكوس (فى خطبته) ضد تيروس ؛ ومنذ ذلك الوقت حتى الآن ، كتب آخرون بالكلام المنشور » .

إسيبوروس هيبالينسيس ، الأصول ، الكتاب الأول ، فصل ٢٦ ، الفقرة ١٢ ، بازل ، ١٥٥٧ .

الآلهة . وهو نفس ما فعلوه بالنسبة للقوانين التى أصدروها وبالنسبة لكل المعارف الإنسانية التى كانوا يرون أن من المفيد نشرها .

وإن عقولنا التى أضناها الاهتمام بكل ما ترى ، لا تستطيع أن تدرك إلا بمشقة بالغة أفكارا تتعارض كلية مع تلك الأفكار التى تعودنا عليها ؛ وإذ ينسى المرء أن الموسيقى ظلت لزمان بالغ الطول فن التعبير عن أفكار البشر ، بقدر كبير من الرقة والحيوية ، فإنه لم يعد يلزم ، بعد ، تلك الوشيجة التى كانت تربط بينها فيما مضى وبين فن الخطابة والشعر^(١) .

ولكم يجد الإنسان نفسه مدفوعا على الدوام ، وعلى الرغم منه ، إلى النظر إلى هذه الفنون الثلاثة باعتبارها كانت على الدوام منفصلة ، وباعتبار أن من الواجب عليها أن تظل كذلك . لكن المرء لا يحكم عليها على هذا النحو إلا متأثرا بهذه الحالة من العزلة التى دفعها إليها منذ زمان طويل للغاية ، هذا المسار الخطيء الذى اتخذته كل فن من هذه الفنون حين انفصل عن الآخرين ، وحين ظل يتباعد أكثر فأكثر ، وكل يوم ، عن الغاية المشتركة التى قضت بها الطبيعة عليهم ، ثلاثتهم ، ألا وهى تعليم البشر والتخفيف من غلواء عواطفهم وتهذيب أخلاقهم ، لكننا ، ما إن نواجه هذه الفنون فى حالة نفسجها أو تمامها الأول حتى نعود لا نجد فيها سوى فن واحد ووحيد ، يتشكل من اندماج جميع لكل وسائلها ، ثم ما إن نتفحص بعد ذلك تلك السوءات التى جرتها عادة الكتابة حتى نتوقف دهشنا ، وسرعان ما يقتنع المرء بأن هذه الحالة الأخيرة للفن لم تكن أقل إجحافا وإيذاء فيما يخص تقدم العلوم والفنون ، عنها فيما يتصل بعملية الحفاظ على الأخلاق الحميدة .

إنه لأمر يخرج عن نطاق كل شك حقا فى أنه لو أن الإنسان لم يستخدم فن الكتابة لاحتفظ لوقت طويل بعادة الرواية الشفهية والمغناة ولما ترك الأسلوب القديم ، الشاعرى الموزون ذا الإيقاع ، ولما كانت قد وهنت عادة تناغم الإيقاع فى أبيات الشعر ، وهو الأمر الذى تحافظ عليه الأغنية وترعاه على الدوام ، والذى يجعلنا نشعر بقوة المعانى بشكل أفضل فى الوقت الذى نحس فيه برقة وجمال إيقاع الأسلوب ؛ ولما

(١) بلوتارك ، مقالات فى الأخلاق ، أحاديث المائدة ، الكتاب السابع ، السؤال الثامن ، ص ٤١٩ ؛ الطبعة المشار إليها سابقا .

كان الناس قد فكروا قط في أن يستبدلوا بهذا الأسلوب النبيل ، الراق والمتناغم ، أسلوب النثر المستكين ، الهابط والسوق ، والذي لوث ودنس العلوم على نحو ما، إذ أصبح الأمر، بسبب هذا التدهور الذي اعتزى الأسلوب، في متناول الكافة ! فلم يكن للعلماء الزائفين أو أنصاف العلماء أن يشوهوا ، بفعل ما يرتكبونه من أخطاء ، تلك المبادئ التي لم يكونوا هم (لو ظل الأسلوب على حاله من السمو) في حالة تمكنهم من فهمها من تلقاء أنفسهم وبدون أن يتم تنويرهم على أيدي رجال حكماء ومثقفين ؛ ولما كان الناس قد شجعوا هؤلاء على أن يصدروا ما يشاعون من أحكام جسور متهورة في أمور كان ينبغي عليهم أن يحترموا أسرارها وأن يحفظوا مكنوناتها ، ولما كان قد واثقنا ذلك الاندفاع الخالي من كل حيلة حين شاعوا أن يخضعوا الدين والقوانين لنزوات خيالهم المشوش ؛ وأخيرا لما كان المرء قد رأى الاضطرابات تنتشر في المجتمع ، وهي التي ظل سببها منذ ذلك الوقت هو المجون والاضلال والتمرد ضد القوانين .

ومع ذلك فلنرجع البصر عن هذه الاضطرابات المحزنة ، والتي انتهينا نحن أنفسنا من استشعار تأثيراتها المفزعة ، لننظر على مساوئ ليست نتائجها بالأقل نجسا وخطورة وإن كانت تمسنا عن بعد أكبر .

أليس مما لا يقبل الجدل أنه لو لم يكن استخدام الكتابة قد عمل على توقف استخدام الرواية الشفهية لما كانت الأغنية لتصبح فنا متميزا عن الشعر والخطابة ، ولما كانت لتبتعد كثيرا عن المبادئ التي كانت تربطها بمبادئ الكلمة المنطوقة . أما الشعر ، وهو يرتبط على الدوام بالأغنية ، فما كان ليفقد الزايات التي كان يستمدّها من التعبير والإيقاع اللذين يزيدنا الصوت إحساسا بهما ، ولظل الشعر والموسيقى يمارسان على الدوام ما هما من سطوة خيرة على الروح ، يستمدّانها من ارتباطهما الحميم ربما من طبيعة وسائلهما نفسها ، ولظلا على الدوام جديرين بنفس التقدير الذي كان الناس يولونه إياهما من قبل وأخيرا لما كان لدينا سوى تعلد "صبل" ، حقيقي وأكيد ، يهينه لنا أناس يعبثون على الاحترام بقدر ما هم يثقون ، والذين - حيث هم خاضعون لقوانين الدولة ، وتحت رقابة القضاة أو الولاة ، بل والجمهور نفسه - لن يدرسوا إلا ما قد يناسب كل إنسان أن يعرفه ؛ ولن يكون علينا عندئذ أن نخشى مغبة

انتشار مبادئ ضارة وخبيثة ، بشكل سرى ، مستفيدة من سكوت المجتمع ، حيث تظل تبذر في صمت بذور الشقاق والفتنة . وليس هناك ما يبرهن بشكل أفضل على حكمة المصريين في هذا الصدد ، وبجعلنا نستشعر الدوافع التي كانت تحو بهم أن يتأوا عن الكتابة سوى الأفكار التي نوردتها هنا لواحد من ملوك مصر القدماء ويسمى تمام^(١)Tham ، والذي قاوم وهو في عاصمته طيبة^(٢) كل السوءات التي تجرّها الكتابة ، حين تحدث إلى نحوث Theuth (نحوثى) مبتكر الحروف الهجائية^(٣) عندما تقدم الأخير إلى بلاط هذا الحاكم يطلب الأذن بادخال استعمال هذه الحروف في تنظيم أحوال ملكه ، عجبنا استخدامها باعتبار أن منبر الكتابة هذا أفضل الوسائل لتقوية الذاكرة ولنشر العلم^(٤) ؛ فرد عليه تمام بهذه الكلمات « أى نحوثى يا شديد الولاء والاخلاص ، هناك شيء آخر حرى بأن تراعيه عند تدوين المؤلفات الفنية ، شيء لابد من أن نعرفه قبل أن نصدر حكما سليما على القوائد أو المساوىء التي سوف يجلبها فن الكتابة لمن يستخدمونه ؛ إنك يا من هو أب لحروف الهجاء تتذرع ، طبقا لعاطفتك نحو هذه الحروف ، بأفكار هي عكس للأثر الذى لابد لها أن تحدثه ؛ ذلك أن استخدام هذه الحروف ، حين يؤدي إلى إهمال تنشيط الذاكرة الخصبية ، سوف يبلر بذور النسيان في عقل من سيستعيرونها ؛ فلسوف يستريح هؤلاء على هذا النحو ، إلى ما ستقدمه لهم الحروف في منبهاها الخارجى ولن يستوعبوا في عقولهم بعد الأشياء [المعرفة] في ذاتها ، وهكذا فإنك قد ابتكرت الوسيلة التي تستدعى الذاكرة

(١) يقال إن هذا الملك كان يعبد منذ وقت طويل في طيبة تحت اسم الإله آمون .

(٢) كانت هذه المدينة تسمى في اللغة المصرية آمونو Amon- no (Jerom XLVI, 25) أو هامونو Hamon- no (Ezech, XXX, 15) أو آمون No- Amon (Nahum III, 8) وهو ما يعنى أملاك أو إقطاعية آمون ، وقد ظن البعض أن هذه الشخصية هي شخصية شام نفسه ، الابن الأكبر لنوح . والذي كان من نصيبه مصر وسوريا . ولعل ما دفع إلى هذا الظن هو أن سان جيروم قد كتب اسم Cham (شام) على هذا النحو : Ham وإن كان جابلونسكى ليس من أنصار هذا الرأى . انظر للمؤلف الأخير : le Pantheon AEgyptiarum أى معبد كل الآلهة المصريين ، الكتاب الثانى ، الفصل الثانى ص ٧٦ ، ٧٧ .

(٣) لابد ان كليمانس السكندرى (Storm, lib I, p. 303) عبد حديثه عن هذا الملك الذى تقدم إليه نحوث ، كان قدلقى نظرة على نص أفلاطون الذى سبق لنا أن أشرنا إليه . ويذكر كليمانس السكندرى ، من بين رجالآت مصر الذين يجلبهم بلادهم ويضعهم في مصاف الآلهة : هرميس الطيبى Hermes le thébain واسكولاب عفسى ESculape de Memphis .

(٤) أفلاطون ، محاورة فايدروس أو عن الجمال .

وليس تلك التى تحفظها ، وإنك [بهذه الوسيلة] ستقدم لتلاميذك آراءنا فى العلم أكثر من أن تعطيم المعرفة ، فهم عندما سيقروا كل شىء ، دون أن يقودهم فى ذلك مدرس مثقف غزير المعرفة ، [لأنه بدوره معتمد على ما هو مدون وليس على ما تحفظ به ذاكرته] فلسوف يبدون أمام العامة من الناس فى شكل من يعرفون الكثير فى حين أنهم لن يكونوا عندئذ سوى جهال ، وهكذا يصبحون أكثر تنافرا مع المجتمع لأنهم لن يكونوا قد تبحروا فى العلم ذاته بل سيكونون مخلوعين بالفكرة التى سيكونونها عن أنفسهم [عن غير حق] .»

إذن فلدوافع مشابهة ظلت كل الشعوب القديمة تحتفظ لوقت طويل بعادة الرواية الشفهية أو المغناة ، أى أن إبقاعهم على هذا التقليد لم يتم فقط بفعل العادة ؛ فمن الواضح على الأقل أن عادة الرواية الشفهية كانت هى الأولى [أو السابقة على الكتابة] وأن تاريخها يعود إلى منشأ المجتمعات الأولية ، وأن كل الشعوب قد استوحيتها بفعل الطبيعة (دون ابتكار) ، ما دامت هى الطريقة الوحيدة التى عرفت بها الشعوب ، والتى كانت ما فتئت تعرفها كل الشعوب فى العالم القديم أو الجديد على حد سواء ، والتى لم تخرج قط عن شكلها الحضارى الأول . وإذا كانت الأمور تسير على هذا النحو ، وإذا كانت هذه الرواية الشفهية قد غدت هى موضوع موسيقى القدماء المصريين ، ثم تطورت فيما يتصل بأسلوب الكلمة المنطوقة أو بالنسبة لتغنيهم أو تلحين الأغنيات ، على يد شعب عاقل مثقف على النحو الذى كانه الشعب فى مصر القديمة^(١) فقد لزم الأمر أن يكون لهذه الرواية الشفهية بالضرورة على الرواية المكتوبة أو المدونة ، نفس المزايا التى يقدمها رسم الأشياء أو الصور التى يستطيع أن يقوم بها خطيب جيد .

وإذا كانت هذه الرواية الشفهية قد نالت هذا الاحترام الكبير من جانب

(١) « الهندو-جنس غنى بسكانه المزارعين ، حدوده شاسعة وموقعه بعيد عنا جهة الشرق ، على مقربة منه ابتداء المحيط وشرق الشمس فى فللكها الأول من أقصى الأرض فرق المصريين العلماء ، واليهود المولعين بالحرفات ، والبطنيين التجار ، والأرساكديين ذوى الأودية الفضفاضة ، واللاتوريين الفقراء فى الثمرات ، والعرب الأثراء فى العطور »

لوكيوس أبوليوس ، الأثاهير ، الكتاب الأول ، ص ٤٠٧ ، لوتيتيا ، باريس ، ١٦٠١ .

[عن اللاتينية]

الشعوب القديمة ، فذلك لأن هذه الشعوب جميعها قد تشربت نفس المبادئ ، ولأن هذه المبادئ بعد أن خرجت من منبعها [مصر] قد انتشرت في كل بلدان أوربا وآسيا ، التي أرسل إليها المصريون البعثات ، فعلى يد هؤلاء المصريين في الواقع تلقت غالبية الشعوب المبادئ الأولية للدين والقوانين والعلوم والفنون .

إن فن الكتابة نفسه قد اخترع في مصر برغم أنه أقصى أو كان مكروها في البداية ؛ ذلك أنه من الجلي أن تحوق المصري هو الذى ابتكر الحروف^(١)؛ وعندما لم يتمكن من حمل الملك تحام على استخدامها ، قام هو نفسه بنقل معرفتها إلى الفينيقيين ، فكانوا أول من أعجبوا بها ثم نسب هؤلاء لأنفسهم فضل ابتكارها ؛ بل

(١) لاحظنا هرق منشآت أثرية كثيرة في مصر العليا ، بين الأشكال المنقوشة أو المنقورة التي تزدان بها جدران ، بجود شكل لرجل له رأس كلب ، يمسك بيده اليسرى عصا طويلة أو مقياسا متينا من أعلاه حيث نراه يعلو عند هذا الطرف العلوى شيئا قريب الشبه بفانوس ، ويمسك بيده اليمنى إبرة أو مخصفا أو مثقابا يضعها على هذه العصا أو هذا المقياس الذى يبدو أن به كلابات تنجبه من أعلى إلى أسفل . وقد ظننا أن هذا الشكل قد يكون صورة رمزية لملطارد الذى يصفه هورا بالون Horapollon على هذا النحو (14 . Hierogl .)

هـ ما الذى يعنى توضيحه من يقومون برسم فرد له رأس كلب ؟ إنهم حينما يظهرون القمر أو الكرة (الأرضية) أو الحروف الأبجدية أو القهتان أو الغضب أو السباحة ، فإنهم يرمزون فردا له رأس كلب . (يظهرون) القمر ... الحروف الأبجدية لأنه كانت توجد - في اعتقاد المصريين - أمة وجنس من القردة ذوى رأس الكلب كانت تعرف الحروف الأبجدية . ومن أجل هذا فإن من كان يدخل إلى معبد مقدس للمرة الأولى كان (يرتدى ما يجعله في صورة) فرد ذى رأس كلب ، وإذ ذلك يقدم له الكاهن لوحا كتابيا ، وفي الوقت نفسه قلما من البوص وعصية ؛ وهذا دون شك لى يقده الدليل على أنه يرسم الحروف الأبجدية أو على أنه ينتمى لذلك الجنس من القردة ذوى رأس الكلب ، الذين يفقهون الحروف الأبجدية ، وعلى ذلك فإنه يقوم برسم الحروف الأبجدية في ذلك اللوح الكتابى . بعضنا عن ذلك فإن هذا الحيوان كان مقدسا لدى (الإله) ميركوريوس (عطارد) المشارك في كل الحروف الأبجدية (أى في كل صنوف المعرفة) . هـ

يتخذنا كليمنس الإسكندري ، الطيفات ، الكتاب السادس ، ص ٦٣٣ ، في معرض حديثه عن هذا الموظف المنوط بالطقوس المقدسة فيقول : « وبالتالى فإنه كاتب المقدسات وهو الموظف الذى يقوم بنسخ السجلات المقدسة ، لديه ريشة للكتابة على رأسه وكتاب بين يديه ومسطرة فيها بحيرة للكتابة يبرز منها قلم من البوص كى يكتب به »

ملاحظة : الأوصاف التى يقدمها كليمناس الإسكندري هنا عن الحيرة (أو القلمة) التى تصنع على شكل مقياس ، والتي كان قدماء المصريين يستخدمونها والتي كانت تضم الحبر والقلم المصنوع من الغاب المخصص للكتابة . يمكننا أن تطبق على أدوات الكتابة التى يستخدمها المصريون المحدثون .

إن تحوى ، وليس بمقدور أحد أن يشكك في ذلك ، هو نفسه الشخص الذى يطلق عليه سانشونيون ، مؤرخ هذه البلاد اسم تاعوث Taaut ناسبا إليه اختراع الحروف والرسوم الهيروغليفية ؛ ذلك إن اسم تحوى Theuth كان يلفظ بطرق مختلفة طبقا لاختلاف اللغات وتعدد اللهجات المحلية التى يمر الاسم من خلالها ، ومع ذلك فمن السهل التعرف عليه في غالبية التحريفات التى تناولته . وهو على الدوام ، وفي كل الأحوال ، مخترع الحروف الهجائية بأسماء تحوى (بسكون على الياء) Thoyth ، أو تحوت Thoth ، أو تحات Thath ، أو تاعوث Taaut أو Thaauth ، أو ثوث (أو توت) Thouth أو سوت Soth ، أو سوتن Sothen ، أو سوتين Sothin ، أو تيس Tis ، أو ديس Dis الخ ؛ وإن كان كل شيء يدفع على الاعتقاد بأن هذا الاسم كان في أصله صفة تشير إلى موهبة أو كفاءة المبتكر ، أكثر منه اسم علم يدل على شخص بعينه^(١).

وقد جعل الأغريق من هذا الاسم نفسه ، في لغتهم ، هرميس Hermes وهو كذلك صفة لعنى من هذا النوع ؛ ويقدم لنا أفلاطون في مؤلفه كارتيلوس Cartylus أو مقالة في المعنى الحقيقى للكلمات الاشتقاق اللفظى لهذا الاسم الأغريقى ، فهو يعنى تبعا لما يقول : الشخص الذى اخترع فن [كتابة] الكلمة المنطوقة ، أو الخطيب الرائع المتميز^(٢). ويبدو من ظواهر الأمور ، أن تحوى قد سمى على هذا النحو على يد المصريين ، لأن الروايات القديمة كانت تشير إليه باعتباره قد قام بدرامسته الرئيسية في التأليف النغمى أو الهارمونى وفي الخاصية التعبيرية التى للألغام^(٣). وفي واقع الأمر ، فقد كان تحوى يكرم كإله في مصر^(٤) لأنه قد قام بتحليل الحركات المختلفة والمردودات المتباعدة لعضو الكلام ؛ ولأنه قد ميز هذه المردودات عن بعضها البعض بأن حدد لكل منها إشارة خاصة ليكون من هذه الاشارات فن الكتابة ، ولأنه أسس

(١) انظر إياميلخيوس ، عن أسرار عبادات المصريين ، المقدمة ؛ وانظر كذلك جابلونسكى : معبد كل الآلهة المصريين ، الكتاب الخامس ، فصل ٥ ، فرينكفورت ، ١٧٠١ .

(٢) وقد وجد زويجا عن أصل المسلات ، 1797 ، pag. 211 ، Zoen (De orig. obelisc. sect IV ,

in- fol)

إن اسم هرميس مشتق من كلمتين مصريتين Br- emi وتعنى آبا الملمع Pater scientine

Diod. sic. Biblioth. hist. lib I. cap. 16, p. 48. (٣)

Plat. Philebus (٤)

كل هذه الاشارات على أسس ثابتة ، ويسر استخدامها بفعل قواعد لا تتزعزع يتكون منها علم القواعد أو النحو . ومن هذه الزاوية كما نرى فإن كلمة هرميس تشير بوضوح إلى كفاءة تحوق ، أو أنه من الأرجح ان الاغريق لم يفعلوا سوى أن ترجموا إلى لغتهم اسم المصري الذى اخترع الحروف والبيان ، كما قد فعلوا بخصوص أسماء الالهة المصرية الأخرى التى قاموا بعبادتها [مع إعطائها أسماء إغريقية] .

لكننا لنجهل ما ان كان اسم عطارد الذى كان يترجم إليه منذ ذلك الوقت اسم هرميس ، يعنى ، من ناحية الاشتقاق اللفظي ، الشئ نفسه كذلك ؛ ومع ذلك فمن المؤكد أن المؤرخين اللاتين ، وبصفة خاصة هوراس وأوفيد وبروبرس قد كرموا فى هذا الاسم [عطارد] اسم الشخص الذى اخترع الحروف الهجائية^(١) والبيان والتمارين الرياضية . وهى فنون لم تكن فى الأصل تنفصل عن الموسيقى ، تلك التى كان لابد لها أن تقوم وتهدى خطواتها .

ومع ذلك فإن البيان والموسيقى والالعاب الرياضية قد سبقت فن الكتابة بالضرورة ؛ وعندما لا نجد شهادة ما تدعم هذا الرأى فإن إعمال الفكر وحده سوف يهديننا إلى ذلك ، فالفنون الثلاثة الأولى قد أدت إلى ابتكارها . ما تولده احتياجنا لنفسها من دوافع طبيعية ؛ أما الفن الأخير فيفترض وجود علاقات اجتماعية سابقة وواسعة لحد لا يمكن معه احتواؤها بما يمدد لنا الصوت [الكلام المنطوق] من عون محدود .

وعبث ما قد يحاجوننا به من أن أفلاطون ، فى حوارته تيمائوس ، أو بالأحرى هذا الكاهن المصرى الذى أدار فيلسوفنا الحوار على لسانه فى مقابلة مع سولون . يؤكد أن البشر كانوا قد عرفوا الكتابة وتعودوا عليها وبأنهم حفظوا منذ عهود لا تحبها ذاكرة الإنسان ، كل ما هو جدير بالحفظ أو التسجيل وأن الكهان الذين كانوا

(١) يعطى بلوتارك هذا الاسم أيضا إلى الشخص الذى ابتكر الحروف الهجائية فى مصر : ويحدد أو ببيان Oppien فى الأبيات الآتية عطارد على وجه التحديد باعتباره مخترع البيان .

« ان عطاية للرسبات وإبوللون هى حقا الأعجب ... (الأناشيد) فى حين أن سيرميروس (عصر) قد منح (البشر) جملتهم ؟ والسابقات العبيقة »

بلوتارخوس . عن حيد الأعماك ، الكتاب الثالث . وما بعدها

منوطلين بهذا الواجب كانوا يعرفون صنفوا عدة من فنون الكتابة^(١): اثنتان منها كانوا يستخدمونها في أغلب الأحيان وتسمى إحداهما الكتابة المقدسة أو الميروغليفية^(٢) أما الأخرى فتسمى الكتابة الشعبية. [الدعوطيقية] ؛ فكل ذلك كلام لا يهدم قط الأدلة التي قدمناها عن أسبقية الرواية الشفهية والمغناة على الرواية المكتوبة ، وعن المقاومة التي أبدت لوقت طويل ضد ادخال الرواية المكتوبة في مصر أو في أى مكان آخر من العالم القديم . ومن جهة أخرى فإننا لا نستطيع أن ننظر إلى الميروغليفية على اعتبار أنها تنتمي إلى العصور الضاربة في القدم ، حيث أننا لا نزال نرى في النوبة منشآت أثرية بالغة القدم من العمارة المصرية ، تخلو تماما من النقوش الميروغليفية بل من أية نقوش من أى نوع ؛ وبالمثل فإن الأهرام تخلو بدورها من أى أثر لحرف ميروغليفي أو لنقش من أى نوع سواء في داخلها أو في خارجها ، كما أن التابوت الحجرى الذى تضمه الحجرة المسماة غرفة الملك في الهرم ، هى كذلك لمساء وعارية من أى زخرف . وإذا كان التابوت الذى نراه في المسجد المسمى جامع سانت اثناس في الاسكندرية ، يزخر ، عكس ذلك ، بالنقوش الميروغليفية التى نفذت بشكل بالغ الانتقان فلأنه [ينتمى لزمان] لاحق لزمان تشييد الصروح الأولى التى انتهينا من الحديث عنها ، وهى فترة لم تكن الميروغليفية قد عرفت بعد فيها قط ؛ ولسبب أقوى ، فإن الحروف الهجائية التى لا بد أن تكون آخر ما تم اذكاره ، من كل الكتابات ، لا ينبغي أن تكون قد عرفت عند المصريين الأوائل .

والآن ، فلعل هذه المناقشة تدعو إلى الظن ، لأول وهلة ، أننا قد ابتعدنا عن موضوعنا الرئيسى ، ومع ذلك فإننا عن طريقها قد أزلنا أكبر الصعوبات التى كان

(١) لاحظنا وجود كتابات مائلة أو سرية وأخرى ميروغليفية من أنواع عدة في أماكن متفرقة وبصفة خاصة في أحد الكهوف في جبل سيوط ، وكان مدخل هذا الكهف مرفقا بضيقا للغاية ، ودلفنا إليه بصحبة السيد البارون فورييه ، زميلنا في شعبة العلوم والفنون بالجمع العلمى المصرى .

(٢) إليكم ما نقرؤه في شقفة سانشونيأتون التى أشار إليها يوسيدس في كتابه *Préparation évangéliques* الكتاب الأول ، الفصل الخاص بالكهنوت الفينيقي ، ص ٣٦ ، يوناني ولاتيني - باريس ، ١٦٦٨ : « وكان لميزور Misor ابن يسمى تانوت Tanout وهو الذى اخترع العناصر الأولية للكتابة ، والذى يسميه انصريون ثور Thor ، ويطلق عليه الاسكندريون اسم ثويث Thoyth ويسميه الاغريق هرميس » ثم بعد ذلك يضيف المؤلف نفسه ، « وبعد أن جسد الآله تانوت بالفعل أورانوس Uranus ، شكل كذلك صورة لكونوس Cornus وداجون Dagon والآله الأخرى ثم صنع السمات المقدسة للعناصر أى الميروغليفية .

بمقدورها أن تعوق مسيرتنا ، وعن طريقها كذلك تلاشت كل الشكوك فيما يتصل بطبيعة وغرض الموسيقى القديمة . وعلينا الآن أن ندرك أن السبب المبدئى لانماط هذا الفن [بعد ذلك] قد كان بالضرورة هو السبب الذى استيعدها عن الفنون الأولى الداخلة فى نطاق الصوت ، وذلك حين حادت عن المبادئ التى تربطها أو تدمجها بالكلمة المنطوقة ؛ وهو كذلك السبب الذى أضاع عليها حق مصاحبة الرواية [أى نقل الأفكار والأخبار] وهو الذى حرمها من أجمل مجالاتها واستلب منها كل ما للفن من سطوة ، وأرغمها على البحث عن مجالات جديدة القت بها إلى الحضيض وحطت من شأنها ؛ وهو أخيرا ، حين حاد بها عن غرضها الأصل ، قد جعلنا نتخيل تلك الفكرة الألفية عن هذا النوع من الموسيقى الاصطناعية ، التى طمع فيها الانسان لأن يحل محل الآلة الطبيعية والحية التى للصوت ، آلات أخرى تتكون من أجسام لا حياة فيها ، وعارية بالتالى من كل شعور أو تعبير ، وإن كان بمقدورها أن تستجيب لما عليه خيال الفنان من نزوات بالغة التطرف ؛ أو بمعنى آخر فإن الدوافع نفسها التى حدت بقدماء المصرين أن ينفروا من استخدام الكتابة كوسيلة للرواية أقل ثقة وأكثر خطرا ، هى التى استوجبت منهم كذلك أن يلفظوا الموسيقى الآلية باعتبارها أقل قدرة على تحريك مشاعر الروح ، فليس هذا الأمر من خواصها ، وباعتبارها أقل قدرة كذلك على السمو بالنفس البشرية والايحاء إليها بالمشاعر العظمى ، ثم باعتبارها أخيرا - أى الموسيقى الآلية - لا تبغى إلا أن تحيد بالفن عن وجهة أو غاية الحقيقي ، وباعتبار ألا خاصية لها إلا إتلاف الاخلاق الفاضلة ؛ ولكى نبرهن على كل ذلك ، فإنه لم يعد ينبغى علينا الآن إذن ، إلا أن نواصل متابعة النهج الذى اختططناه لأنفسنا .

المبحث الرابع

أصل أو منشأ الموسيقى في مصر طبقا لروايات التاريخ
وللروايات الشائعة . البنية الفلسفية لهذا الفن . طابعه في
شكله الأول . مكوناته . طريقة تعلمه وممارسته .
والأغراض التي كان يستخدم فيها في العصور الأولى .
الأهمية الجديدة بالاعجاب التي كانت للشعر المغنى والتي
يستطيع المرء طبقا لها أن يحكم على روعة الموسيقى عند
المصريين القدماء .

والآن ، إليكم كيف يفسر لنا ديودور الصقلي^(١) عند حديثه عن القرون الأولى من حضارة المصريين ما كان يشتمل عليه فنا للموسيقى والشعر ، ذلك أن أحدهما لم يكن ليفصل عن الآخر في ذلك الوقت ، أو أنهما كانا بالأحرى يكونان - كلاهما - فنا واحدا ووحيدا : « كان أوزيريس يكن تقديرا كبيرا لهرميس (عطارد) إذ تعرف فيه على بصرية حادة في اكتشاف الأشياء التي بمقدورها أن تسهم في اسعاد الحياة البشرية ، ويقال ان هذا الشخص ، هرميس أو عطارد ، كان أول من حدد نطق كلمات اللغة العادية ، وأعطى أسماء لكثير من الأشياء التي لم يكن لها من قبل اسم وابتكر الحروف^(٢) ، وعلم عبادة الآلهة ، وتقديم الذبائح والأضحيات ، وقام بالملاحظات الأولى عن مسارات النجوم ، وكذلك عن التساغم الصوقي أو المارموني الذي للنفحات وعن خاصياتها الصبغية ؛ وابتكر الرياضة البدنية وقام بتدريس فن تقليد حركات الجسم برشاقة وإيقاع ، ووضع ثلاثة أوتار في القيثارة التي ابتكرها ، محاكيا في ذلك فصول السنة الثلاثة^(٣) ، وحصل بهذه الوسيلة على ثلاث نفحات الحادة والغليظة والوسطى ، ومثل الحادة بالصيف والغليظة بالشتاء والوسطى بالربيع^(٤) ، وهو أبو البيان عند الإغريق^(٥) ، ومن هنا جاء اسمه هرميس^(٦) .

(١) Diod. Sic. Biblioth. hist. lib I, cap. 16

(٢) يجعل تزتزيس Tzetzes من عطارد مبتكر الحروف ومعاصرا ، ليس فقط لأوزيريس ، وإنما كذلك لنوح وباعوس في الأبيات التي نقرأها له في الحليادة الرابعة Childe IV ، الكتاب الثاني البيت ٨٢٥ وما بعده :

ميكريريوس (عطارد) هو من لقب بالمصري العظيم ثلاثا ،

وكان معاصرا لأوزيريس ونوح وديونيسوس ،

وهو الذي أوجد العبادة لله وابتكر صور الحروف .

(٣) لا تنقسم السنة في مصر إلا لثلاثة فصول : الربيع والصيف والشتاء ، وليس بها غريف قط ؛ وليس من قبيل الحشو ان نلاحظ أن الموسيقى تتفق في هذا التقليد الذي تتبعه مع الفلك ، إذ ستكتشف لنا بعد ذلك أدلة كافية عن هذا الاتفاق ، في التعليل نفسه ، عند المصريين .

(٤) نجد وصفا مشابها للقيثارة التي كانت لأبي اللون في أحد أهازيج أورفيوس وعنوانه :

Apollinis Suffimentum manna

أي : المن هو بخور أبو اللون

(٥) ، (٦) لن نتوقف هنا لكي نشرح ما إن كان من المحتمل أن يستطيع رجل بمفرده أن يبتكر وحده الكثير من العلوم والكثير من الفنون في القرن الأول من الحضارة في مصر ، ثم يقر بعد ذلك بتعليم البيان للإغريق ، في الوقت الذي نرى فيه أن التقدم في معارفنا لا يكاد يحرز خطوة واحدة كل قرن . وقد أوضح العلامة جابلونسكي هذه النقطة بشكل كاف في مؤلفه 5. cap. V Pantheon Aegyptiorum, part. (مبد كل الآلهة للمصريين) ، =

إن الأمر لا يتصل هنا ، كما رأينا ، بمولد اللغة أو نشأة الموسيقى ، فهذه وتلك تستمدان أصولهما بالتأكيد من الصيحات الناشئة عن احتياجاتنا^(١) وعن عواطفنا أو انفعالاتنا^(٢)؛ لكن الأمر يقتصر هنا على فن القول وفن الغناء ، أو بالأحرى فإن الفعل يقول معنى أن الإنسان يعبر عن أفكاره بالكلمات ، أما الفعل يغني فمعناه أنه يعبر عن مشاعره بالانغمات ، ومن اتحاد هذين الفنين جاء الشعر .

ومع ذلك فمن المحتمل ألا يكون أسلوب ديودور المختضب قد سمح له ، في النص الذي انتبهنا من إيراد ، بأن يدخل في تفاصيل المحاولات الأولى التي بذلت قبل التوصل إلى تكوين أو تشكيل الفنون التي يشير إليها [وبالشكل الناضج الذي كانت عليه في عهده] ، فما دونه المصريون عن هذه الأمور لم يكن مسببا دون شك حتى يستوعب ذلك كله ، وفضلا عن ذلك ، فحيث كان ديودور يريد اللام بكل تاريخ العالم [منذ نشأته] وحتى عصره ، فلم يكن بمقدوره أن يحشد عددا كبيرا للغاية من الوقائع في حيز هو على هذا القدر من الضيق والذي حصر نفسه فيه ، أو أن يتوسع كثيرا في الوقت ذاته حول كل شيء . أما أفلاطون فإنه في واقع الأمر قد قدم بأسهاب وتفصيل كبيرين ما يذكره هذا الشعب حول الأساليب التي اتبعها ذلك الشخص الذي اخترع فن اللغة ، ويلمس المرء من ذلك أن هذا الفن في مبدئه كان يرتبط بوشائج مصاهرة وثيقة للغاية مع الموسيقى ، ومع ذلك فإننا نلمس هنا وجود فجوة واسعة بين المحاولات الأولية التي جازف فيها الإنسان بالمحاكاة وبين الزمن الذي تكونت للفن فيه قواعد هذه المحاكاة ، ذلك أن اللغة لم تكن هي الأخرى في منشئها إلا فنا من فنون التقليد^(٣) وهي لا تزال كذلك حتى اليوم في كثير من الحالات . وقد جاء على

= حيث نظر في مؤلفه بأكمله إلى الإله توت أو ثوث Thoth باعتباره هرميس عند الإغريق ؛ وبكفينا أن نعرف هنا أن هذه الأشياء قد اخترعت في مصر وأنها قد وجدت هناك قبل أن نعرف في مكان آخر تبعا لرأى يجتمع عليه كل المؤلفين القدماء . وهكذا ، فلتكن هذه الابتكارات ثرة أبحاث رجل واحد في مدى حياته القصيرة ، أو ليكن ثرة ملاحظات وتجارب عكف عليها عدد كبير من الأجيال خلال قرون عديدة ، أو حتى خلال ألوف من السنين ، فإن المتفق عليه بشكل عام أنها قد تمت في مصر ، وليس لنا الحق في أن ننشئ رأيا مخالفا .

بخصوص اشتقاق هذا الاسم ، انظر معاررة أفلاطون : Cerytus وما سبق لنا أن قلناه في هذا الصدد .

(١) أفلاطون ، عن القوانين ، الكتاب الثاني ؛ لوكريوس ، عن طبيعة الموجودات ، الكتاب الخامس ، بيت

١-٢٢ وما يليه .

(٢) بلوتارك : أحاديث المائدة ، الكتاب الأول ، السؤال الخامس أو القضية الخامسة . ص ٣٦٥ .

(٣) أفلاطون ، معاررة كركيلوس أو الفهم الصحيح للمسميات .

لسمان سقراط في مؤلف افلاطون الذي عنوانه فيليب : « ان الصوت لا نهاية له ، ولكن هذا الاكتشاف قد جاء عن طريق إله أو على يد رجل مقدس كما يروى الناس في مصر عن شخص يدعى ثعوق ، كان هو أول من لاحظ في هذه اللانهاية الحروف المتحركة (أو الحركات الصوتية) باعتبارها ليست نغمات واحدة ولكنها نغمات أو حركات متعددة ، ثم لاحظ وجود حروف أخرى لها بدورها نغمات محددة ، مع اختلاف طبيعتها عن طبيعة الحركات الصوتية ، وعرف ان هذه الحروف بالمثل عددا محددا ، وهو الذي ميز كذلك نوعا ثالثا من الحروف التي نطلق عليها اليوم اسم الحروف الصامتة أو الخرساء ، وبعد هذه الملاحظات قام بفصل الحروف الخرساء أو العارية من أى نغم حرفا حرفا ، وبعد ذلك صنع الشيء نفسه بخصوص الحروف المتحركة (أو الحركات الصوتية) والحروف الوسيطة ثم يعد أن حصر عددها بهذه الطريقة اعطى لكل واحد منها جميعا اسم **محصر** ، وفوق ذلك ، فحين استبصر ثعوق ان لا أحد منا سيكون بمقدوره ان يتعلم أى حرف من هذه الحروف على حدة دون أن يعرف الحروف جميعا ، فقد خيل الرابطة التي تربط بين هذه الحروف باعتبارها كلا واحدا ، وبعد أن تمثل ذلك كله باعتباره مجموعة وحدة واحدة ، فإنه أعطى لكل ما قام به اسم النحو أو الأجرومية معتبرا كل ذلك ، كذلك ، فنا واحدا . ومع ذلك فإن على المرء أن يستشعر أن عملا على هذه الدرجة من التجريد ، وتحليلا يمثل هذه الدقة والرهافة والصعوبة يفترض بالضرورة وجود ملاحظات كثيرة تمت من قبل ، وسلسلة طويلة ومتعاقبة من المحاولات وتجربة ضخمة تم اكتسابها من قبل ، وهذا ما لا يستطيع أن يتصوره إلا العقل وحده .

فلنحاول إذن أن نلقى نظرة خاطفة على المحاولات الأولية التي قادت إلى الكشف الذي حققه ثعوق [أو هرميس] أو عطارد عن المارموني أو التناغم الصوتي وعن الخاصية التعبيرية التي للأناغم ، وسوف نجعلنا هذه النظرة الخاطفة تنفهم بشكل أفضل تلك الدوافع التي كانت توجه المصريين عند تشكيل الفن الموسيقى ، وفي اختيار الوسائل التي اتبعوها لإحداثها ، وكذلك في الاستعمال الذي اختصوها به .

تذكر الروايات المتواترة في مصر^(١) « ان الناس كانوا يحيون في البداية حياة

متوحشة ، وانهم كانوا يذهبون ، كل بمفرده ، ليأكلوا دوماً إعداده ، الفواكه والأعشاب التى كانت تنمو تلقائياً دون جهد من جانب البشر : وفى الوقت نفسه ، فلما كانت تهاجمهم الحيوانات المفترسة فى غالبية الأحيان ، فإنهم سرعان ما استشعروا الحاجة للمعون المتبادل ؛ وحين تجمعوا على هذا النحو ، بفعل الخوف فقد اعتادوا على بعضهم البعض فى مدى قصير ؛ وقبل ذلك ، لم يكن هؤلاء سوى أصوات مختلطة غير واضحة النبرات والنعيمات ، لكنهم بمجرد أن نطقوا عدة نعيمات متمايزة أو واضحة ، قد تبدلت لهم احتياجات مختلفة. حتى توصلوا فى النهاية إلى أن يحددوا ، بهذه الطريقة ، كل شيء ؛ وحيث كان هؤلاء يصيحون وهم فى شكل عصب صغيرة ، وحيث كانت كل واحدة من هذه العصب الهائلة تلفظ الكلمات طبقاً لما يطرأ على بالها [وتطلق من الأسماء على النحو الذى يخطر على عقلها] ، فقد باتت هذه العصب لا تحدث لغة واحدة ومن هنا تعددت اللغات واللهجات ..

وليس هناك من يجادل فى أن الملاحظات الأولى للإنسان [أى الأمور التى بدأت تسترعى انتباهه] ، كانت محكمة باحتياجاته ، وحيث أن العلاقات التى بدأت تربطه بأقرانه قد شكلت له بدورها حاجة لا يحصى عن إشباعها ، وهى حاجته فى أن يظل على الدوام على صلة بهم وأن يفهمهم ويكون مفهوماً لهم ، بافتراض أن هذا الإنسان (البدائي) - ومن المعقول أن نفترض ذلك - قد كان تام التكوين منذ نشأته ، متمتعاً بكل المواهب والكفاءات الطبيعية فى أعضاء جسمه وفى ذكائه ، فقد كان على هذا الإنسان أن يفعل وعلى نحو أفضل بكثير ، هذا الذى ترى الناس يفعلونه كل يوم لأطفالهم . قبل أن يكون هؤلاء قد أمكنهم بعد أن يميزوا الأشياء بوضوح وبأعضاء لا تزال غضة لم تذ - ضج بعد ، وبأحاسيس غير متمرس ، وذكاء لما يزل بعد محدوداً للغاية ، كان عليه أن يصغى بانتباه لأثر تلك الذين كانوا يكلمونه فى العادة أكثر من غيرهم بغية أن يفهم ما كانت تعنيه التغيرات المختلفة التى تعترى أصواتهم ، ثم ليلاحظ بعد ذلك الأثر الذى كانت تحدثه فيهم صيحاته وما كانت تحدثه صيحاتهم فيه ؛ وكان من الضروري أن تكون الخطوات الأولى فى تقدمه سريعة ، إذا ما حكمنا على ذلك من واقع الخطوات التى يتقدم بها الأطفال ، هؤلاء ، حتى من قبل أن يستطيعوا أن يلفظوا كلمة واحدة ، يتوصلون بشكل مباغت للغاية إلى تمييز أهمهم أو مريبتهم - عن طريق الصوت - من بين كل الأشخاص الآخرين المحيطين بهم ؛

وما دام هؤلاء الأطفال يفهمون تعبيرات هذه أو تلك ، ويجعلون الغير يفهمونهم ، وما داموا كذلك يعبرون بشكل جيد عن احتياجاتهم وما داموا يتحكمون فيمن حولهم بفعل الصرخات التي يطلقونها على حسب إرادتهم بل في كثير من الأحيان وفق نزواتهم ، وما داموا في النهاية لا يلبثون أن يتسامروا بدرجة كافية مع هؤلاء الأشخاص ، ولم تستطع العناية الإلهية العاقلة أن تقيم تواسلا أو تنشئ تراسلا حميما مخلصا بين قلوبنا وخلجات مشاعرنا ، كي نرغبنا ، على نحو ما ، على اقتسام المسرات والآلام بعضنا مع بعضنا الآخر ، وأن تهيئنا كي نتبادل العون فيما بيننا .

إذن فلقد كان على الناس كذلك من قبل أن يتوصلوا إلى التعبير عن أفكارهم عن طريق الكلمات ، أن يسيروا دون لبس أو غموض إلى الأشياء بأسمائها ، وأن يحشدوا انتباههم للتمييز بين ما كان يعبر ، في صوت قرينهم ، عن الترحيب وما كان يعبر عن الموجدة ، بين ما كان يعلن عن بعض غضب وبين ما كان خاصا بنبزات السرور والترحيب الخ الخ .. هكذا إذن نراهم قد درسوا ولابد الخاصية التعبيرية التي للأصوات والنغمات وأنهم جاهدوا للوقوف عليها كي لا يسيئوا فهمها ، وكى يستخدموها في الوقت المناسب ، وبشكل مفيد في العلاقات التي كانت بينهم ، وأخيرا لكي ينجحوا في نقل المشاعر التي يريدون أن يوحوا بها لأشباههم بطريقة حية .

من هذه الدراسة تكون فن التعبير عن طريق الصوت ، أى فن الغناء الذى يسبق ، ترتيبا على ذلك ، فن القول ، ولذلك فإن الفن الأول ، بكل ما قد كان له من الكمال وما له من حقوق على الفن الثانى ، هو الذى قاد الخطوات الأولى للغة المنطوقة حين تكون وصحبها معه في خطوات تقدمه ، ثم ما لبث أن هجرها أو فارقها بمجرد أن كف الشعور عن أن يكون على وفاق مع الفكر ، وحالما أصبحت للعقل لغة تختلف عن لغة القلب والوجدان .

وإنه لشقاء كبير دون شك ، أن يمكن للمرء هكذا أن يسيء استخدام أفضل الأشياء ! لكن هذا البلاء أمر لا ينفصم عن الطبيعة البشرية ، فها هو ذا الانسان يستخلم ذكاه لإتلاف كل شيء ولإساءة استخدام كل ما يدخل في نطاق استخداماته ، بنفس الطريقة التي سبق له بها أن استخدمه في البداية ، كى يصلح من كل الأمور ، وكى يطور كل شيء ، وهو في هذا المجال كذلك يشبه الطفل الذى

يتنهى به الأمر ، حين يمل من التسلى بالعابه ، بأن يلقي بها بعيدا عنه ، وبأن يركلها بقدمه ، وفى أن يحطمها فى أحيان كثيرة .

وعلى هذا فإن الانسان بحاجة لمن يقوله حتى فى استخدامه لاكتشافاته هو ، بنفس القدر الذى يحتاج فيه لمن يقوده وهو يستخدم ملكاته الفيزيكية والعقلية^(١) . ولهذا السبب فإن قداماء المصريين قد كرسوا ، بفعل قوانين خاصة^(٢) ، مبادئ فنى الرقص والموسيقى ، بالعناية نفسها التى أولوها فى إرساء مبادئ الحكم والدولة والمؤسسات باللغة الأهمية^(٣) ، وهذا ما يؤكد لنا أفلاطون بطريقة باللغة الموضوعية ، فلقد كان هذا الفيلسوف طبقا لرواية ديودور الصقلى ، وكثيرين غيره^(٤) ، قد أقام لوقت طويل ، ولقدّر كاف ، فى مصر لكى يدرس بها الفلسفة والسياسة وكل العلوم المقدسة ، وقد تبرح فى ذلك كله فى مدرسة كهان هذه البلاد تحت إشراف أكثر أهل طبقة الكهنوت شهرة فى ذلك الوقت ، والذى كان يلقب بنى ممفيس فى عهد مسشينوفيس^(٥) ، وعلى نحو ما فعل فيثاغورث فى عهد أونوفيس ، وأودوكس فى عهد شوتوفيس ، وكان هذا الأخير رجلا متبحرا للغاية فى معرفة الكتابات الهيروغليفية^(٦) ، ولهذا السبب كان المصريون أنفسهم على يقين من أن أفلاطون قد نقل الكثير من مبادئهم وضمنها فى مواضع عدة فى قوانينه وجمهوريته^(٧) ، وهو الأمر الذى يعطى

(١) أفلاطون ، كراتيلوس أو الفهم الصحيح للمسميات ، المؤلف نفسه ، بروتا جوراس ؛ المؤلف نفسه ، نياتينوس ؛ المؤلف نفسه ، عن القوانين ، الكتاب الأول والثانى والسابع ؛ المؤلف نفسه ، الجمهورية ، الكتاب الثالث ؛ المؤلف نفسه ، خارميدس ؛ أرسطو ، التوتيقا ؛ المؤلف نفسه ، فن الشعر ؛ لوكيانوس ، التديريبات التوتيقية ؛ لوكريوس ، عن طبيعة الموجودات ، الكتاب الخامس ، آيات ١٠٢٩ ، ١٠٣٠ ؛ أينيبيوس ، مآدبة الفلاسفة ، الكتاب الرابع عشر ، ص ٦٣٦ .

(٢) أفلاطون ، عن القوانين ، الكتابان الثانى والسابع .

(٣) يرى علم الانشاق اللغوى بشهادة بعض القداماء دون شك أن الموسيقى لا تختلف فى شيء عن الأسرار الدينية .

(٤) ديودور الصقلى ، تاريخ المكتبات ، الكتاب الأول ، فصل ٩٦ ؛ بلينيوس التاريخ الطبيعى ، الكتاب الخامس والعشرون ، فصل ١ : عن أصل فنون السحر ؛ لوكاتوس ، الحرب الأهلية ، بيت ١٨١ وما يليه ؛ بروتيتوس ، الابيجيات ، الكتاب الثالث ، الابيجية ٢٠ ؛ كليمنس السكندرى ، الطبقات ، الكتاب السادس ، ص ٦٢٩ ؛ أينياس جازى ، الفلاسفة الأفلوطينيين المسيحيون ، نيوفرواستوس أو عن بحث النفوس الحائلة والأجساد ، محاوره مترجمة عن اليونانية إلى اللاتينية ، ف ٣٧٧ ، ٣٧٣ ، مكتبة الآباء القديسى ، المجلد الثالث .

(٥) كليمنس السكندرى ، ستروماتا أو الطبقات ، الكتاب الأول ، ص ٣٣ .

(٦) Phutarque, de l'Esprit familier de Socrate .

(٧) ديودور الصقلى ، تاريخ المكتبات ، الكتاب الأول ، فصل ٩٨ .

لشهادته وزنا كبيرا فيما ينقله إلينا عن الموسيقى في مصر القديمة ، وهو كذلك الأمر الذى أوحى لنا بكثير من الثقة بالأناخشى من أن نقل عنه ، وألا نتردد من أن نستعير عن هذا الفيلسوف غالبية الأفكار التى نقولها حول هذا الفن .

وطبقا لما يذكره أفلاطون^(١) فقد أحس المشرعون الأول لمصر بأن الأمر لم يكن يقتضى حتى يسعد البشر فى مجتمعاتهم ، إلا ضبط مشاعر اللذة والألم عندهم ، أو كبح جماحها ، وقد أدرك هؤلاء المشرعون ألا شيء أكثر صلاحية فى هذا الصدد من ادخال الاعتدال والتنظيم على تعبيراتهم المختلفة سواء فى الصوت أو فى حركات الجسم فى مناسبات المرات والآلام ، وبالإضافة إلى ذلك فقد عرفوا أن اللذة وثيقة الصلة بما يحدثه التناغم (الهارمونى) والإيقاع من شعور ؛ وإذا كان هؤلاء على يقين بأن هذا الشعور كان واحدة من النعم التى أنعم بها أبو اللون وربات الفنون للبشر^(٢) كطريقة سهلة وملائمة ومضمونة لتصويب ، أو توقي السوءات التى ترتبط بشكل حميم بالانفعالات الجموح ، والضارة على الدوام بكل من التناغم الذى يتنبهى أن يسود حياة الفرد والمجتمع ، ومن هنا تولد كل الشرور ؛ وإذا كانوا على يقين ، بالإضافة لكل ما سبق ، من أنها حاجة لا يحصى عنها للأطفال لأن يصيحوا ، ولا يكفوا عن الحركة ، ومن أن الرجل حين يحس باحساسات قوية أو حين يستثار استثارة عنيفة بفعل شهواته ، فإنه لا يستطيع احتواء الحركات التى تضطرم معها أحاسيسه ، والتى تتلف فى غالبية الأحيان وجدانه إذ هى تضلل عقله ، فقد ظلوا بالتالى مثابرين على اكتشاف الأغنيات التى من شأنها أن تبرز ، بدرجة تبلغ الكمال بقدر الامكان ، أجمل تعبيرات الصوت^(٣) والرقصات التى تحاكى أجمل حركات الجسم وأكبرها رشاقة .

(١) أفلاطون ، عن القوانين ، الكتاب الثانى .

(٢) وهذا ما يفسر معنى الحكاية الرمنية التى يوردها ديودور الصقلى والتى سبق أن ذكرناها فى البحث

الثانى من هذا الكتاب .

(٣) كانت هذه المبادئ هى نفسها مبادئ الشعراء وفلاسفة بالى الشهرة فى العصور القديمة . انظر : هوميروس ، نشيد إلى أبوللون ، بيت ٦٦٢ وما يليه ؛ أفلاطون ، عن القوانين ، الكى الثانى والثالث والسابع ؛ المؤلف نفسه ، الجمهورية ، الكتاب الثالث ؛ المؤلف نفسه ، كرايتلوس وثياتينوس . استرابون ، الجغرافيات ، الكتاب العاشر ، ص ٥٣٢ ؛ كليمنس السكندرى ، الطيقات ، الكتاب السادس ، ص ٦٥٩ ؛ أثيناينوس ، مآدبة الفلاسفة ، الكتاب الرابع عشر ، فصل ٧ ، ص ٦٣٦ . وقد قدم نونوس ، الشاعر المصرى =

ولقد وجب على الدوام أن تعبر هذه الأغنيات والرقصات عن نفس الرجل العاقل ، القتوع ، الشجاع ، المعتدل وأن يتسع تأثيرها بفعل ما لها من سطوة لتغرس في قلوب الأطفال^(١) مشاعر النظام والاعتدال والشجاعة والإبقاء ذلك حيا في قلوبهم ؛ ولهذا فقد لفظ المصريون بصفة نهائية كثرة الإيقاعات وتنوعها ، إذ لا يستطيع الإنسان في الواقع أن يصل إلى تطور حق أو نضج حق في الفنون ، وإلى هذا السمو الباعث على الجمال البسيط والجليل الذي صنع أعجاء الفنانين في العصور باللغة القدم ، بعكس اليأس والفشل اللذين يقاسي منهما قناتو اليوم ، إلا عن طريق اختيار عاقل بقدر ما هو متطور وعن طريق بساطة الوسائل المستخدمة وليس عن طريق تعقدها . كان المصريون يريدون أن يكون التناغم والإيقاع على الدوام تابعين للكلمات ، لا أن تكون الكلمات هي التي تتبعهما^(٢) ، ولم يكونوا أقل من ذلك تدقيقا عند اختيار الكلمات نفسها ، فلقد كان محرما - تحت وطأة عقوبات باللغة

» من القرن الخامس ، أفكار المؤلفين السابقين في هذه الآيات :

« فالموسيات التسع كن يخركن الأنشودة التي تسمى الحياة »

وكانت بوليمينا راعية الرقص الكورالي تثنى يديها معا

وكانت تبين بجلال أنها تحاكي الصوت الصامت ،

وكانها تعيد يديها الشكل المعقري للصفحت الحكيم »

ديونيسيوس ، الكتاب الخامس ، بيت ١٠٣ وما يليه .

وتخيلا كاسيودوروس أيضا في معرض حديثه عن الموسيقى بالتالي :

« ذلك أن ما يوجد في أمة مجموعة من النغم لا يعود إلى اعتدال النغم (الهارمونية) ، فنحن نفكر بقدر كاف ، وتحدث بطلاوة ، وتتحرك بصورة مناسبة ، عن طريق هذا (الصوت) الذي يصل مرارا إلى آذاننا ، وفقا لقانون من نظامه هو ، فهو يفرض لحنه ، ويحرك المشاعر : سمع مرهف ومتعة مبروزة بالجد » .

فازر ، الرسائل ، الكتاب الثاني ، ف ٦٠ ب ، باريس ، ١٦٠٠

ويقول أثينايريوس (Dipn. lib. XIV) إن تماثيل القدماء هي خلفات الرقص القديم ، فلقد لوحظت الحركات وحددت من قبل إذ كان هناك سمي دائب لا كساب التماثيل أو لإعطائها حركات جميلة ونبيلة ، كان الغرض منها ان ينتج عنها تأثير ناعم . وبعد ذلك تمثلت الجوقات هذه الحركات الحية وحاكتها ؛ ومن الجوقات انتقلت إلى الميادين الرياضية التي ساهمت ، حين ألحقت الموسيقى بالتنديب الجسدى المستمر ، في جعل المتخيلين فيها على أكبر درجة من قوة الروح . »

(١) أفلاطون ، الجمهورية ، الكتاب الثالث .

(٢) أفلاطون ، المرجع السابق .

الصرامة - على أى شاعر أن يتعد عن كل ما أقرته الشرائع كأمر مشروع وجميل وعادل وشريف ولم يكن التعليم شيئا آخر^(١) غير فن جذب وتوجيه الأطفال ، نحو كل ما أقره القانون باعتباره مطابقا لما تمليه العقلية المستقيمة ، ونحو ما اعتبره المسنون ، بالغو الحكمة والتجربة ، كذلك . اذن فيقصد ألا تأتلف روح الأطفال قط على مشاعر لذة أو ألم لم ينظر إليها القانون على أنها كذلك ، أو لم ينظر إليها على أنها كذلك بالمثل أولئك الذين تشبهوا القوانين واقتنعوا بها ، أو بالأحرى فيقصد ألا تقبل روح هؤلاء الأطفال على أمور أو ألا تنفر من أمور إلا تلك التى أقبل عليها أو عافاها الشيوخ ، فإنهم قد ابتكروا أغاني كانت فتنة للنفوس وسحرا^(٢)، ألقت لتبهيء الناس كى يتكيفوا مع القوانين^(٣) فى أفراحهم وأتراحهم على حد سواء [أى يألمون لما يجعله القوانين مؤلما ، ويفرحون لما يجعله القانون مبهجا] ؛ ومعنى آخر فحيث لا يستطيع الأطفال أن يتحملوا صراحة الأمور الجادة ، فقد شاء المصريون ألا تقدم لأطفالهم هذه المبادئ إلا فى شكل أغنيات^(٤)، فصنعوا أغاني لكل عيد^(٥)، ولكل إله ، ولكل شهر ، ولكل سن ، ولكل جنس ، ولكل حالة ، ولكل وضع من أوضاع الحياة^(٦)،

(١) أفلاطون ، القوانين ، الكتاب الثالث .

(٢) توجد فى اليونانية كلمة *épodhé* أو بالفرنسية *épodes* ، ولعلها كانت أغنيات من ذلك النوع الذى يستخدم نموذجاً يحدس فى الأغاني الأخرى ، وقد حرص عليها المصريون واستبقوها كأمر مهم للغاية ، كما سنرى بعد ذلك .

(٣) أفلاطون ، القوانين ، الكتاب الثالث .

(٤) وقد كان الأريثم على هذا النحو فى كهنت ولايديونيا طبقا للملاحظات كلينياس فى هذا الحوار ، وعلى هذا فقد كانت قوانين الديونين ، وبصفة خاصة تلك القوانين التى وضعها ليكورخ فى لايديونيا قد استنفدت اغراضها فى مصر باعتراف المصريين أنفسهم طبقا لرواية ديودور الصقل فى تاريخ المكتبات ، الكتاب الأول ١

الفصل ٩٨

(٥) أفلاطون ، القوانين ، الكتاب السابع .

(٦) لم تصان أسماء هذه الأنواع المختلفة من الأغنيات والقصائد التى كانت تؤدى فى مصر ، ولكنى أقدم فكرة عنها فستحسب إلى أغنيات مشابهة أداها الأفرعق بملأه لأغاني المصريين ، ويرجح أن عددا كبيرا منها ذو أصل مصرى . لقد كانت لدى الأفرعق كذلك قصائد وأغنيات خاصة بكل عيد ، بكل حالة وبكل جنس... الخ ، وكانت لديهم أغنيات بهم أداؤها عن طريق الصوت وحده ، كما كانت لديهم أغنيات أخرى بهم أداؤها بمصباحة الناي . يقول أثينابوس (Athénée, lib. XIV cap. ١) : « فى القرون الأولى لم تكن الموسيقى تستخدم إلا فى أداء كل ما هو جميل وشريف ، ولم تكن تعطى لكل أغنية إلا الملوحيات التى تلاينها ؛ كما كان لكل واحدة من هذه الأغنيات المزمار الخاصة بها ، ونفس الشيء فيما يتصل بالألعاب الرياضية ، فكان لكل واحدة منها كذلك عازفها الخاص » -

وأقروا هذه الأغنيات كما لو كانت قوانين يُدَى أقل خرق لها إلى عقوبة مبرحة لمن

= كما كانت لها أغنيات تناسبها . ويخبرنا يوانيس ملالا Jean Malala بالشئ نفسه (التاريخ ، الكتاب الثاني عشر ، عن عصر الامبراطور كومودوس والامباب الألفية المقامة في أنطاكية العظمى ، الموسوعة البيزنطية ، المجلد الثالث والعشرين) ونجد بالمثل ملاحظات مشابهة عند أفلاطون ، القوانين ، الكنايين السابع والثامن . أما الأغنيات التي كانت تؤدي بواسطة الصوت وحده فكانت اليان Péans أى أناشيد الحرب والنصر وكانت تؤدي على شرف أبو اللز والدتيرواميه Dithyrambes أى قصائد المدح وتؤدي هذه على شرف باخوس ديتيراميه وأغنيات الفيليلوس Philelios وهي كلمة تتكون من كلمتين يونانيتين filin و ilios وتعني الأولى الفعل يحب ، وتعني الثانية الشمس أو الضياء وكانت هذه خصصة لاله النور أو الشمس باسم أبوللون (انظر أتيانياوس 3 Deipn lib XIV cap) ، والأغنية أو النشيد يولوس Ioulos وهي كلمة تعني اللحية التي نبتت حديثا من زغب ، إشارة إلى الحضرة الأولى التي تبشر بمقدم الربيع وكانت هذه الأغنية خصصة لجنيس Cérés وروزرين Proserpine .

وطبقا لما يقوله فويتوس (Bibl. p. 983) فقد كانت هناك أغنيات توجه خصيصا للآلهة وأخرى كانت تخصص للبشر ، وهناك أغنيات تؤدي لهما معا . أما الأغنيات الموجهة إلى الآلهة بصفة خاصة فهي الأناشيد أو الترانيل (همنس) ، والعروضيات (بروزديا) ، وأناشيد الحرب والنصر (البيان) ، ثم النوموس (والجمع نوموي) وهي أغاني آلهة المقاطعات المحليين ، والأدونيون (والجمع أدوناي) أى أناشيد أدونيس [وهي نوع من الأغنيات اليونانية تتكون من ذكيلة أو تغيلة وتؤلف هذه من مقطع طويل ، ومقطعين قصيرين ، ثم من سبوندية ، وهي تغيلة ذات مقطع طويلين] والأوباكيون (والجمع أوباكيا) أى أناشيد عابديات باخوس (، والمهيرخيما [أى التزييم أو اللعب الذي يقوم به الثتان من الممثلين ، أحدهما يغني ثم يرقص ، وثانيهما يرقص ثم يغني ، ثم يتناوب الاثنان بعدها الرقص والغناء] .

أما الأغنيات التي كانت توجه خصيصا إلى البشر ، فكانت :

الانكوميون (والجمع انكوميا) ، أى أناشيد المدح ؛ والايكيون (والجمع لييكيا أى الأغاني الجماعية ؛ والسكوليون (والجمع سكوليا) أى أغاني المائدة ؛ والايروتيكون (والجمع إيروتكا) وهي أغنيات غزل ؛ والاييدالاميون (والجمع إييدالاميا) وهي أناشيد الزفاف ، والميمينايون (والجمع هيميناي) أى أغنيات الزواج ، والسيلوس (والجمع سيلوي) وهذه هجائيات ؛ ثم الفينوس (والجمع فينوي) وهي بكائيات ؛ والاييكيديون (والجمع إييكيدا) وهي أناشيد الجناز .

أما الأغاني التي توجه لكل من الآلهة والبشر فهي :

أغاني البارثينون (والجمع بارثينا) أى العذبات ؛ ثم الدانيفيون (والجمع دانيفويا ، أى أغاني الآلهة دانيس إله الرعاة [أو لعلها أغاني حملة أكاليل الفار] ؛ ثم أغاني الأوسخوفيون (والجمع أوسخوفويا) وهي أناشيد حملة عقائد العنب ؛ وأغاني اليركتيكون (والجمع يركتيكا) وهي بمثابة دعوات أو ابتهالات .

ويشتر كذلك إلى تزييل يسمى كستون أى الحزام أو النطاق أو كيس النقود الذي يلبس حول الوسط ، وقد ألقه بانيس على شرف أفروديت (فينوس) التي كان يقدمها باعتبارها أولى الهبات (يوانيس ملالا ، الموسوعة البيزنطية ، المجلد الثالث والعشرين ، ص ٣٨ .

وفوق ذلك كانت هناك الأغنية Oupingi وكانت تغني للآل . بلدن لأول مرة ، وكانت هذه الأغنية مخصصة =

يتجاسر على ارتكابها ؛ ثم ابتكروا نوعا من التمثيل الصامت ، يتوافق مع هذه الأغاني

= لدهانا ، وكذلك الغناء أو البكاكية للمساء لولوفيرموس Olophymos وهي كلمة تعنى العويل أو الأنين ، وكانت تدخر هذه الأغنيات لأيام للناسى ونحن ، أما الأغنية للمساء Ialmos بالموس أى الغناء القاتر الواهن والخرن فكانت تؤدي أثناء الجنائزات . وقد أطلق يوريميدس في تراجيديته للمساء القينيغيات على صبيحات الخرن التي كانت تطلقها الأمهات ويناتهن عند موت إيتوكل وبوليوكا ، اللذين قُتلا كلاهما في معركة عجيبة Ialemi ke Ialemi ke parthenos ، materos ، بالخداد الأمهات والخداد الفتيات . ويضيف بأن صدى هذه الصرخات كان يرن في البيوت ، ونحن هنا أمام تماثل شديد بين هذا العويل وبين تلك الصرخات التي لا تزال للصريات يطلقها إلى اليوم من شرفات منازل أولام في داخل للمساكن بعد ذلك ، في كل مرة يموت فيها أحد القارين أو أى شخص آخر عزيز عليهم ؛ ومن يكرن هذه الصرخات بشكل اعتيادي طيلة اليوم ، ويواصلها في بعض الأحيان لعدة أيام ، مبدعات لوعتين عن طريق عويل شبيه بذلك الذي انتهينا من ذكره في تراجيديا يوريميدس .

وكان هناك كذلك نوع للغناء المسمى أليوس أو لينوس ويؤدي في حالتي الخرن والفرح ، لأنه كان يخلف دون جدال من غلواء هذه الحالة وتلك الجلبة الملهو إلى النفوس . ويؤكد هيرودوت أن هذه الأغنية من أصل مصرى ، وأنها هي نفسها الأغنية المصرية التي كانت تعرف باسم ماتيروس ؛ وقد كانت لهذه الأغنية في الواقع الميزة أو الخاصية التي يتحرى المصريون إعطائها لغنائهم . أما بوزاناباس Pausanias فكان يظن ، على العكس من ذلك ، أن هذه الأغنية إغريقية الأصل وأن الأغريق قد خصصوها للغناء على وفاة لينوس Limos . أحد مبتكرى الموسيقى في اليونان ؛ كذلك تذكر الأغنية شارونداس Charondas التي كانت تنفى في الولام ، والأغنية الجيس Alétes التي كان يغنيها المشردون والشحاذون كما تدل على ذلك الكلمة ، والأغنية كاتابو كاتيس Katabaulés وهي خاصة بالمرضعات ، ومن خاصيتها أنها تجلب النوم للذبل إلى عيون الأطفال ، والأغنية إيسيليوس Epimylis أو أغنية الطحانين أو أولئك الذين يدعون الطاحونة أو الرعى ، كما كان يؤدونها كذلك أولئك الذين يفترون المياه بواسطة عجلة ذات قواديس لأن أداء وحركة هؤلاء جميعا متشابهة فيما بينهم ، ومع ذلك فقد كانت هناك أغنية خاصة بتأزجي المياه هي تلك التي كانوا يسمونها هيموس Himaeos ، وهي بدون جدال الأغنية التي كان أليستوفان يسميها (Ram. act V sect 2V41) Imoniostrofore أى أغنية مغرق المياه . وقد احتفظ هؤلاء الذين يعمون المياه في مصر حتى يومنا هذا بهذه العادة بل إنهم ينظمون حركاتهم على إيقاع أنغام بعض الأغنيات الخاصة بهم ، ويمكن الرجوع إلى بعض هذه الأغنيات في دراستنا عن الحالة الراهنة لفن الموسيقى في مصر ، الدولة الحديثة ، المجلد الأول . وكانت هناك أغنية أخرى هي يولوس Ioulos هي تلك التي ينفث بها ندافو أو حلاجو الصوف ، وقد سبق أن ذكرنا نشيدا أو تريلة بهذا الاسم توجه إلى خيوس وروزيون . وكان يشار باسم إليوس Elinos إلى أغنية تخص النساجين ، وكانت هناك أغنية أخرى باسم ليتيرسوس Lityersés ليتيرسوس وتنسب إلى شخص يحمل نفس الاسم ، وهو ابن ميداس ؛ ومع ذلك فحين يقال انه كان يقطن كيلينيس Celénis وإنه كان يجذب المارة إلى هناك ، ويغفهم إلى القيام بعملية الحصاد ، ثم يقطع بعد ذلك رؤوسهم ويستبيح أجسادهم بين حزم القمح ، فإنه يجبل إلينا أن الأثر هنا يعمل طابع الأساطير القديمة التي تقدم ، في شكل مربع وخارج عن المألوف والمعتدل ، رمزا فلسفيا عميقا ، وإن كان للمعنى الظاهري له لم يصطنع إلا من أجل العامة الذين يعمون كل ما هو عجيب ولا يحتمرون إلا ما يبعث على دهشتهم ؛ أما للمعنى الخفى والعميق فكان وفقا على المتفهمين . أما أغنية الذين يحملون المحصول بعد حصاده إلى حرم فكانت تحمل كذلك اسم يولوس Ioulos ، وهي كما نرى الأغنية =

والرقصات ، كانوا يقومون به في داخل المعابد وخارجها في أيام الأعياد وأيام الراحة ؛

= الثالثة ، أو النوع الثالث من أنواع الغناء ، الذى يحمل هذا الاسم . وكانت هذه خصصة دون جدال تحييس في حين كانت الأولى توجه بصفة أكثر خصوصية إلى يروزيين ، فمن المعروف أن يحييس كانت ترأس عمليات الحصاد وأنه كان يوجه الشكر والحمد إلى يروزيين حين تثبت بدليات خضرة الربيع ، وعند ظهور بواكير الورود والثمار ، فضلا عن ذلك فلعل الحاصدين قد وجهوا تلك الأغنية إلى هذه الربة أحيانا وتلك أحيانا أخرى لاستجداء معرفتهما ولتقديم الشكر العميق لهما على هذا العون . أما الأغنية التى كان يغنيها رعاة الأغنام ورعاة البقر فكانت باسم بركوليسموس Boucolismos ، كما كانت أغنية الذين يمحضون اللبن أوصنع الهنلة تسمى تيروكوبيكوس Tyrocopicos أو كروزيتيروس Kroustyros . ونحن نعلم أن قد كانت هناك كذلك أغنية خاصة بالنسوة اللاتي كن يدقن أو يسحقن الثار وأن كنا نجهل اسمها . وقد كانت هناك بلا شبك أغنيات أخرى كثيرة من هذا النوع لكنها لم تصل إلينا قط ، كما لا بد أن كانت هناك بالمثل أغنيات خاصة بكل حرفة أو مهنة ولابد أن هذه الأغاني كانت كثيرة العدد ذكرت من بينها أغنية خاصة بالحمامين دون أن يشار إليها بالاسم كالزم [الموزون] الصمت بخصوص الأغنيات .

أما عن ضروب الغناء أو الأغنيات التى كانت تؤدي بمصاحبة النأى فقد كانت تأتي في مناسبات الأفراس أو الأحران العامة وكذلك عند كل ضرب من ضروب التسلية والتدريب والعمل ؛ وعلى هذا النحو كانت أغنية كوموس Komos التى كانت تصاحب الرقصات المرحية والولائم والأغنية هيلوكوموس Hedycomos التى كانت تؤدي نفس غرض الأغنية الأولى على وجه التقريب ، والأغنية إبيفالوس Epiphalus ومعناها الأغنية التى تؤدي على شرف فالوس Phallus والأغنية كوروس Choreos أو أغنية الحركات وتؤدي في الحفلات العامة أو الرقصات الجماعية والأغنية بوليميكوس Polemicos للمعارك ، والأغنية جنجراس gingras للعمول والبكاء . وهناك أغنيات تصاحب الرقصات الخفية أو الشهوانية مثال ذلك تلك الأغنية التى أطلق عليها اسم ماثون Mathon ، وهذه الرقصات التى كانت تبغى الإيحاء بالجنون وإثارة الفرائز تعود إلى زمن بالغ القدم ، وإن لم تكن في منشأها فما يرجع ترتبط بمشاعر الفسق هذه ، إذ لم تكن اللياقة ولا النظام الجيد ولا القوافين لتسمع ، عند شعب متحضر ومنظم ، أن تقبل الأمر من هذه الزاوية ، ونحن على يقين من أنها ، شأنها شأن كل الرقصات الدينية القديمة ، كانت تبغى في البداية أن تقوم أو تمثل عن طريق أداء صامت للمشاعر والأحاسيس والأوضاع التى كانت تسمى بها ، أو يمكن أن ننسبها ، إلى الربة التى كانت خصصة لها ، مع كل الالتزام الداعى للاحترام دون جدال بأن لا تتعطر إلى أداء دنس أو سوق . ومن المرجح أن هذه الرقصات الشهوانية كانت تؤدي على شرف باخوس Bacchus وبصفة خاصة في الأعياد التى تسمى أعياد باخوس Bacchanales ، ومن المرجح كذلك أنها بعد أن كانت في منشأها تدعو للاحترام ، لم تعد مع مرور الزمن توحى بالفلسفة وأصبحت فرصة للفجور والبدعة ، فانتقلت من المعابد ، حيث لم يعد يسمح بأدائها هناك إلى العامة ، وهذا في رأينا ، هو أصل رقصات الجاتيدانس gatilidans والتى حفظ لنا الشعراء اللاتين أوصافها الداعية للغاية . مثال ذلك تلك الرقصات التى مازالت تنشرها حتى اليوم الرقصات المختزفات في مصر (العوام) - انتظر دراستنا عن الحالة الرائعة لفن الموسيقى في مصر ، الفصل الثاني ، المبحث الخامس ، عن العوام والفوزى أو الرقصات العموميات .. الدولة الحديثة ، المجلد الأول (المجلد الثامن من الترجمة العربية) . وعلى هذا فإن كل ضروب الغناء وكذا الرقصات التى ترتبط بها ، كانت قد نقلت ، أو على الأقل قد تمت عاكستها ، عن الأغنيات والرقصات التى كان المصريون القدماء قد ابتكروها وخصصوها لكل إله من آلهتهم ، =

وقد أطلق أفلاطون على هذا النوع من التمثيل اسم Chorec أى الرقص^(٤٠) (بفتححة مشددة على الراء تليها فتحة على القاف) وهى مشتقة من الكلمة اليونانية Kharà وتعنى الفرع أو البهجة .

كانت هذه التدريبات مفيدة فيما يتصل بالأخلاق التى كانت هذه التدريبات تقدم عنها أكثر الصور جمالا ، وفيما يتصل بالموسيقى بفعل اللحن الرائع للأغاني التى كانت تصاحب هذه التدريبات ، والتى كانت عباراتها تختار على الدوام بروية وفطنة ثم تعد بشكل طيب ، وفيما يتصل بالرقص بفعل رشاقة الحركات وتوقيعها ، وفى النهاية بفعل التناغم الكامل واللياقة والجمال فى كل من تأليف واخراج الأغنيات والرقصات . وكانت هذه التدريبات تندمج أو تصاحب كل مراحل التعليم^(٤١) فعندما لا يعرف امرؤ ما قط أن يغنى ، وحين لا يعرف قط أن يرقص فمعنى ذلك أنه لم يتلق تعليما قط^(٤٢) ويعنى ذلك - كذلك - أن هذا الشخص لا يعرف كيف

= ولكل عيد ، ولكل فصل ، ولكل مناسبة ، ولكل حالة ، ولكل عمر ، ولكل جنس ، فهنا تلمس العناصر المكونة للفن الجماعى أو فن الجوقة والذى كان عندهم هو الغرض الرئيسى من الدرس والتعليم . ويبدو أن سوفوكليس (أوديب فى كولونا ، البيت ١٧٨٠) أراد أن يشير إلى هذا النوع من التعليم حين أعطى لربة الموت^(٤٣) التى تقطع خيط أمانا الصفتين akhros, alyros وتمييز المحرومة من الرقص والمحرومة من الغناء .

(٤٤) تذكر أساطير اليونان أن هناك ثلاثة ربات للحياة الآخرة يتحكمن فى حياة الانسان وطول عمره فالبته كلوتو التى تتعهد الميلاد وتسلم بالمرل والرثة لأخسيس تلف المرل أما الربة تريوس فتضع بقطع الحيط إهدانا باتناء حياة الفرد [المرحوم]
(*) ومن هذه الكلمة جاءت الاشتغاقات : كورال Choral : وهى جوقة صوتية ؛ وكوريدرام Choredram : أى المأساة المغناة .^(٤٥) أما الكلمة العربية التى تقابلها ، وهى الرقص فتدل على مرض عصبى يتميز باختلاجات تشنجية . [المترجم]

(١) كان لاغريس كذلك يظن أن الشيء نفسه فى العصر الذى عاش فيه تيمستوكل Thémistocle إذ نظرنا إليه باعتباريه قد عد جاهلا لم يزل أى قسط من التعليم ولحقته بذلك كل صنوف الحزى والمآل على الدوام ، حين اعترف بأنه لا يعرف كيف يمشى ولا كيف يمزق على القيثارة .

(٢) أفلاطون ، القوانين ، الكتاب الثانى .

ولفتنا بهذه الأفكار قليلة للغاية وتعارض مع الرأى الذى تروى لنا به موسيقانا ورفصاتنا الحالية ؛ ولسنا نهد أن نكرر القول كثيرا بأن الأمر هنا لا يتعلق بفنون تشابه التى نطلق عليها هذه الأسماء نفسها ، وبأن هذه الفنون [فنونا] ليست على أحسن تقدير سوى امتدادات أو إشارات أو الأخرى سويت تجمت عن تصحح الفنون الأولى وتحللها ، والتى كانت إحداها ، الرقصات ، تشمل التعبير برشاقة وحشام ولياقة وحيوية أما الأخرى ، الموسيقى ، فكانت تلحق بالحفظاية المبهمة والشكل والحركات المماثلة للمشاعر التى يرم التعبير عنها بالكلمات (أفلاطون ، القوانين ، الكتاب السابع) .

لقد كانت الموسيقى والغناء ، طبقا لرأى أفلاطون ، هكاكة للتقاليد والممارسات وصورة لها ، لذلك كانت تغرس وترسخ وتظم بقدر كبير من العناية بمثل القدر من العناية التى تدرس بها قواعد اللغة اليوم . كذلك فإن =

يتمالك نفسه ولا كيف يعتدل لا في أقواله ، ولا في تعبيرات صوته ، ولا في حركاته ولا في أفعاله^(١) ، فالناس عندئذ لم يكونوا يفصلون قط الحشمة عن الرشاقة ، ولا النفع عن الصواب ولا الجمال عن الخير ، إذ لم يكن ينظر لأية واحدة من هذه المزايا على اعتبار أنها متحققة ومكتملة ، إلا بقدر ما تضم إليها المزايا الأخرى جميعاً في الوقت ذاته .

وحتى يستطيع كل امرئ أن يكب على هذه التدريبات ، وأن يظل على الدوام يحتفظ بمبادئ التعليم السليم التي كان قد تلقاها ، ودون أن يضطر من أجل ذلك أن يهجر ما تتطلبه منه حياته العامة أو الخاصة من مشاغل معتادة ، فقد تخصص لهذا الغرض ، الوقت الذي كان يتبقى من أيام العيد بعد الانتهاء من أداء الواجبات الدينية ؛ وكانت تبذل العناية الفائقة حتى لا يؤدي في تلك الأيام سوى الرقصات والأغنيات التي تماثل طابع العيد ومناسبتها أو الغرض منه ، والتي تتوافق كذلك مع طبيعة وسن وجنس وحالة الراقصين ، فكل ما قد كان للموسيقى من سمو ، وكل ما كان من شأنه فيها أن يوجب الحماسة والشجاعة كان يخص للرجال ، فحين كانت النساء يحتصن بكل ما يدعو إلى التواضع والاعتدال^(٢) .

وكانت كل الحفلات الدينية أو العامة ، وكل الواجبات المدنية التي كانت تستهدف النظام الاجتماعي المتصل بظواهر الطبيعة ، تشكّل نوعاً من الدراما المبتوعة^(٣) حيث كان عبقرية النظام والتناغم حورس يقوم بالذود عن عبقرية (أو جن) الخير أوزيريس ، الذي كان يهاجم ويهزم دوماً انقطاع من جن أو عبقرية

= ما كان يراه أفلاطون في هذا الخصوص يطابق آراء وأحاسيس كل فلاسفة عصره ، بل كذلك آراء وأحاسيس العلماء التمييزيين الذين جاءوا بعده بوقت طويل . وقد رأى كليمنس الإسكندري إذ يقول (Storm, VI p. 659) :
« وعلى ذلك فإن الموسيقى ينبغي لها أن تهدف إلى التحلي بالأخلاق وتهذيبها » .

« أما الموسيقى الزائدة عن الحد فينبغي تهذيبها ، إذ أنها تمزق الأحاسيس ، وتؤثر على المشاعر بدرجات متفاوتة ، لدرجة أنها أحيانا ما تكون بحق محزنة ، وأحيانا بلا حياة ، تثير الغرائز ، وأحيانا صاخبة ، تدفع للجنون » .

(١) كل ما نقوله هنا ، وكذلك كل ما سبق أن قلناه في أماكن سابقة [بهذا الخصوص] قد أخذناه عن أفلاطون أو عن مؤلفين آخرين من هؤلاء الذين عرفوا مصر القديمة أفضل من غيرهم والذين كانوا هم أنفسهم شهوداً على كل ما نقلوه إلينا من هناك .

(٢) أفلاطون ، القوانين ، الكتاب السابع .

(٣) شرحه .

الشر طيفون (أو توفون) ؛ ولهذا السبب فإن المصريين قد ألزموا أنفسهم بواجب ديني ، هو أن يسهموا عن طريق عملهم وفضائلهم للإبقاء على السعادة الاجتماعية والازدهار العام ، مقتنعين بأنهم ، بهذه الوسيلة ، يضارعون من جانبهم ويدفعون عبقرية الشر ويصلونها ، ويجعلون الجهود التي تبذلها لالحاق الأذى جهودا لا فاعلية لها ، وهنا تكمن الغاية التي كانوا يستمدون من بعضهم البعض الشجاعة المتبادلة كي يبلغوها .

لم يكن يعترف — في مصر القديمة — بأغنيات جميلة ، إلا تلك التي كانت تتفق مع الفضيلة ، أما الأغنيات الأخرى فكانت تلفظ وتنحى وكان مؤلفوها^(١) ينالون العقوبة التي يستحقونها ؛ وهذا ما أراد أفلاطون كذلك أن يبثه في قوانينه ، محاكاة للمصريين الذين كان يتبنى دون قيد أو شرط كل مبادئهم ؛ إذ يأتي على لسان واحد من الاثنين في الكتاب الثاني من القوانين ، وكان المتحدث يتوجه بمحذره إلى كلونياس وميجيل ، وأولهما من كريت أما الثاني فممن لاكيدمونيا:

« هل يمكن الظن أن يترك ، في دولة ما ، أية دولة ، تحكمها أو ستحكمها القوانين ، تحت رحمة الشعراء^(٢) ما يخص أمور التعليم والتسلية والمرح التي تنعم علينا بها ربات الفنون ؛ وهل ندع لهم حق اختيار ما يروق لهم فيما يتصل بالإيقاع واللحن والكلمات المغناة . كى يلقنوه بعد ذلك ، في الجوقات^(٣) ، إلى شبان ولدوا لمواطني صالحين ، دون أن يعبأوا ما إن كانوا بذلك ينشئونهم على الفضيلة أو على الرذيلة ؟

(١) بلوتارخوس (بلوتارك) ابنيس وأرنهيس . « النص الفرنسي »

(٢) يقصد أفلاطون عادة بكلمة شاعر : الشخص الذي يصنع والذي يؤلف عملا أدبيا أو موسيقيا أو هو بالأحرى الشاعر - الموسيقى ، وهو يعطى لهذه الكلمة معنى أو مفهوما شبيها بذلك الذي أعطياه لكلمة شعر قبل ذلك ؛ ويطلق اليونان المحذرون في مؤلفاتهم الموسيقية اسم الشاعر على مؤلفي ونظمي اغنياتهم . انظر دراستنا عن الحالة الزاهية لفن الموسيقى في مصر ، المجلد الأول ، الدولة الحديثة ص ٨١٣ [من الأصل الفرنسي] الخامس رقم ٦ ، وص ٨١٦ الخامس رقم ٧ . [المجلد الثامن من الترجمة العربية] (٣) نستطيع ملاحظة أن أفلاطون كان ينظر إلى الجوقات أى إلى تجمع مختلف الفرق الجماعية باعتبارها نوعا من التعليم العام ، محذرا في ذلك حذو المصريين .

كلييناس : كلا ، بالطبع .

الأثيني : ومع ذلك فهذا الأمر متروك بالفعل تحت رحمتهم في كل بلدان العالم فيما عدا مصر .

كلييناس : إذن فكيف تسير الأمور في مصر في هذا المجال ؟

الأثيني : بطريقة ستكون مدعاة لدهشتك . فالتناس هناك قد عرفوا منذ وقت طويل ، فيما يبدو ، حقيقة ما أقوله لك هنا ، حقيقة أن من الواجب أن ينشئوا الشباب منذ وقت مبكر على أكثر الأمور احتمالا في مجال الشك^(١) والدخول . ولهذا السبب ، فإنهم بعد أن يختاروا ويحددوا نماذجهم فإنهم يقومون بعرضها على مشاهد ومسمع من الجمهور في المعابد ، ولم يسمح للناس في مصر (٢) قط ، ولا يزال لا يسمح فيها حتى اليوم ، لا للرسمين ولا لغويهم من الفنانين الذين يصوغون أشكالا أو أعمالا مشابهة ، أن يتدعوا شيئا أو أن يتزحزحوا قيد أتملة عن شيء كانت قوانين البلاد قد نظمتها^(٣) . ولقد حدث هناك الشيء

(١) أي حركات وهيئة الجسم .

(٢) من المفيد أن نلاحظ أن الحكومة المصرية القديمة في ذلك الوقت ، كانت قد توقفت ، لمدة تزيد عن قرن من الزمان ، وأن ثلاثة من ملوك القصر قد شغلوا عرش مصر ، وأن المصريين بعد طردهم هؤلاء قد استعادوا العرش من جديد ، وأنهم لم يحتفظوا به إلا لمدة ستين عاما وبضعة أعوام ، وأن أفلاطون خلال هذا الوقت ، وعلى وجه الدقة ، قد سافر إلى مصر وألف كتابه القوانين .

(٣) لابد للقوانين في هذا الصدد أن تكون إيجابية للغاية وبالغة التحديد ؛ فطبقا لما ينقله إلينا ديودور الصقلي في مكتبته التاريخية الكتاب الأول ، الفصل ٩٨ فقد كان « تيليكليلس Théoklès وتيودور Théodor ، ابنا روكوس Roecus ، اللذان صنعا تمثال أبوللون بيتيان من ساموس ، واللذان درسا فنيهما في مدرسة الممثلين المصريين ، قد توصلا إلى تنفيذ هذا التمثال على هذا النحو ، مع أن تيليكليلس قد صنع نصف التمثال في ساموس في حين أن أخاه قد صنع النصف الآخر في إفيزيا Ephèse » ومع ذلك فقد تطابق النصفان على نحو بالغ الدقة ، حتى أنه في شكله الكل كان يبدو وكأنه من صنع يد واحدة ، وبغضف ديودور الصقلي إلى ذلك : « إن هذا الفن ، الذي كان قليل الانتشار عند الإغريق كان يمارس بأكثر قدر من النجاح على يد الممثلين المصريين » (ولذا ينبغي الاستنتاج فيما لذلك أن كل الأعمال الرائعة من هذا النوع والتي أقيمت في عصر سابق على ديودور هي ، طبقا لظنون هذا المؤلف ، من عمل الممثلين المصريين ، أو على الأقل من عمل إغريق تكوّنوا في مدرسة الممثلين المصريين .) « وإن هؤلاء لم يكونوا يحكمون على الشكل من مجرد لغة عين خائفة ، شأن الإغريق ، وأنهم كانوا يقطعون بشكل منفصل وبأكبر قدر من الانضباط كل الأجسام التي ينبغي لها أن تشكل التمثال ؛ وأنهم قد قسموا الجسم البشري إلى واحد وعشرين جزءا وربع الجزء . وأنه ، عندما كان العمال يتقنون فيما بينهم على الارتفاع المطلوب فإنهم يذهبون ليصنع كل منهم في منزله الجزء الذي أسند إليه تشكيله . وأن هذه الأجزاء كانت =

نفسه فيما يتصل بالموسيقى ، فإذا ما شئنا أن نسوق أمثلة على ذلك ، فيكفى أن نقول بأن لديهم أعمال رسم ونحت^(١)، صنعت منذ عشرة آلاف عام (وحين أقول عشرة آلاف عام فليست هنا أطلق القول على عواهنه ، وإنما أقصده بمعناه الحرفي) لا هي أكثر جمالا ولا هي أقل جمالا عن أعمالهم الفنية التي يصنعونها اليوم ، فقد قامت هذه وتلك على نفس القواعد .

كليتياس : هذا أمر يدعو إلى الإعجاب حقا !

الاثيني : نعم فهذا من جلائل الأعمال في مجالى التشريع والسياسة . ومع ذلك فإن قوانينهم الأخرى ليست خلوا من الأخطاء . أما تلك التى تمس الموسيقى فإنها تدلنا على شيء حقيقى وجوهري وجدير بالملاحظة ، وتشتمل فيما تشتمل على إمكانية أن نحدد على وجه الدقة ما هى ضروب الغناء الجميلة بطبيعتها وأن نعين مواصفاتها . صحيح أن ذلك لا يدخل ضمن نفوذ إله أو شخص مقدس^(٢)، ومع هذا فإن المصريين ينسبون إلى

= تطبيق فيما بينها على الدينام بطريقة كانت دوما تترك دهشة أولئك الذين لم يألفوا هذه الطريقة فى العمل ، ثم يواصل ديودور قائلا : « ولذلك فإن قطعتى أبوللون من ساموس تلتصقان بشكل متناسق بكل طول الجسم ، ورغم أن له ذراعين مبسوطتين فى حالة حركة ، ومع أنه فى هيئة رجل يمشى فإنه فى كل أحواله متعاقل . كما جاءت أجزاءه فى أتم حالة من الضبط والدقة ، وأخيرا فإن هذا العمل الذى صنع على غرار الفن المصرى قد تجاوز بعض الشيء آثار مصر نفسها » .

ولا يزال بمقدورنا نحن أن نحكم بأنفسنا على روعة هذا العمل عن طريق المثال البرونزى لأبوللون بيتان الذى يرى حاليا فوق شرفة التيهلرى من ناحية نهر السين ، ذلك أن المرء لا يمكن أن يشك فى أن هذا المثال البرونزى الذى فى حوزتنا قد تم تنفيذه طبقا لهذا النموذج ، أو على الأقل طبقا لنسخة رائعة من هذا العمل القلـ . وعلى زملائنا الذين لديهم معرفة أعمق بمن النحت أن يقدروا ما إن كانت الجذوع والفئات الأخرى تماثيل الجرايت التى صادفناها فى مصر ، تستحق هذا المدح الذى يكرله ديودور الصقل هنا للتماثيل أو النحاتين المصريين .

(١) نعرف أنه كانت لا تزال توجد فى مصر ، فى زمن أفلاطون ، آثار تعود إلى عصور بالغة القدم .

(٢) يلحس أفلاطون هنا إلى تحرقى أو هرميس أو عطار الذى أعطاه الوصف نفسه فى مؤلفه فيليب .

لإنيس^(١) هذه الأشعار التي ظلوا يتداولونها منذ زمان بعيد ؛ اذن ، فلو أن شخصا ، ماهرا بالقدر الكافي ، قد أمكنه ، كما كنت أقول ، أن يستخلص من الأمور أكثرها اكتتالا في هذا الجنس [الموسيقى] فإن عليه - دون أن يخشى شيئا ان يستوعبه كى ينشئ منه قانونا ، يأمر بوضعه موضع التنفيذ ، وليكن على يقين من أن مشاعر اللذة والألم^(٢) ، تلك التي تحفز الرجال ، دواما انقطاع ، على ابتكار الأصناف الجديدة من الموسيقى ، لن تكون قط على قدر من القوة يكفى لإلغاء أو إزالة نماذج [فنية] أخذ بها الناس ذات يوم ، ادعاء بأن الزمن قد تجاوزها ، وعلى أية حال فإننا نرى في مصر ، لا تزال ، ان العكس من هذا هو الذى يحدث^(٣) ، بل قد تم إلغاؤها^(٤) .

ومن الواضح من هذه الفقرة ، أن أفلاطون لم يجد شيئا قد تغير في القوانين المصرية الخاصة بتنظيم الموسيقى ، وأنه كان يقدم هذه الموسيقى كنموذج يحتذى ، وباعتبارها مبررة من كل عيب ، وأنه قد تبعها في كل تفصيلاتها فحين نجلده يقول : ويجب أن نحمل الأطفال ، بموجب قانون خاص ، على اغتراف المعارف التي يتعلمها أطفال مصر بواسطة الحروف^(٥) . فلا بد لنا أن ندخل الموسيقى ضمن هذه العلوم ، إذ أن المصريين قد أدركوا منذ وقت طويل أن من الضروري أن نرى الناشئة منذ نعومة أظفارهم على ما هو قائم من الحان بالغة الاحتمال ؛ ولقد كانت هذه نتيجة لازمة ، جاءت عن مبادئهم التي كانت ترزق إلى الاعتدال وتهدف إلى ضبط العواطف والانفعالات منذ الطفولة ؛ وغايتهم في ذلك أن يكون الناس أكثر سعادة في مجتمعهم .

(١) كان المصريون ينظرون إلى لإنيس باعتبارها أولى ربات الفن انظر بلوتارك ، مقالة إنيس ولونينس .

(٢) وحى ولا شك ضروب الغناء أو الإيوديات التي تناولناها بالحديث في الهامش رقم ٥ ص ٦٩ .

(٣) كان بمقدور أفلاطون الذى زار مصر في عهد الملوك المصريين ، بعد طردهم خلفاء قبيز من العرش ، أن يحكم بنفسه على مدى ما أبقي عليه المصريون من ارتباط بكل هذه الأشياء وعن الحماسة التي أظهرها لإعادتها أو للابقاء عليها في كل قاعليتها .

(٤) يهد أفلاطون دون جدال أن يتحدث عن الجهود التي قام بها الفرس عندما احتلوا مصر كى يدخلوا إلى هذا البلد ميكرات عديدة كان لها تأثيرها على فن الموسيقى سواء في اليونان أو في آسيا .

(٥) أفلاطون ، القوانين ، الكتاب السابع .

وفي الوقت نفسه ، فبرغم أن الناس في مصر كانوا يعنون منذ وقت مبكر للغاية بتعليم أطفالهم ، فإن هؤلاء الأطفال لم يكونوا يحصلون ، حتى بلوغهم السنة العاشرة من أعمارهم ، على أى تعليم آخر بخلاف ذلك الذى كان ينتقل إليهم عن طريق المحاكاة أو الإقتداء ، إذ كان يكتفى ، قبل بلوغهم هذه السن ، بأن ينشأوا على أن يعنوا المبادئ العامة والأمثلة السائرة التى تلخص الحكمة أو تحض على الفضائل التى كان يغيها الرجال الناضجون والتى كان يعلمها الشيوخ^(١) : أما عند بلوغهم سن العاشرة فكانوا يتعلمون القراءة لمدة سنوات ثلاث ؛ وعند بلوغهم الثالثة عشرة كانوا يتعودون على ممارسة الألعاب الرياضية والتوقيع على أوتار القيثارة^(٢) ، وكان المصريون يحتمون أن يعضى الأطفال فى ذلك ثلاث سنوات ، دون أن يكون مسموحا لوالد الطفل ، أو حتى للطفل ذاته ، سواء عن طيب خاطر من جانبه أو عن نفور ، بأن ينفق فى ذلك أكبر أو أقل من الوقت الذى نص عليه القانون^(٣).

ولقد ترى موسى على هذا النحو فى بلاط فرعون مصر^(٤) ، ثم تعلم القراءة فى سن العاشرة^(٥) ؛ وبعد ذلك تعلم الحساب والهندسة والموسيقى بكافة أشكالها وتشتمل على الموسيقى المارونية والإيقاعية والصوتية^(٦) وموسيقى الشعر (البحور والأوزان) ، ثم درس الطب . وبعد أن تلقى كل العلوم المدنية والعسكرية^(٧) ، تلقى على

(١) أفلاطون ، القوانين ، الكتاب الثانى .

(٢) لن يكون بمقدور امرىء أن يتصور فائدة هذه الدراسة فى تربية الأطفال فى ذلك الوقت ، بعد أن يكون المصريون قد علموهم القراءة إذا ما كان مجهل أو إذا كان يمكنه الشك فى أن القيادة فى هذه الأزمان للنأخوة كان يقتصر استخدامها ، كما سبق لنا أن استرعينا الأنظار ، على مساندة وتوجيه الصوت فى غناء الأشعار .

(٣) شرحه .

(٤) أعمال الرسل ، فصل ٧ ، سطر ٢٢ ؛ فيلون ، حياة موسى ، الكتاب الأول ، ص ٤٧٠ ، كولونيا

١٦١٣ ؛ كيلسين ، موجز التاريخ ، الموسوعة البيزنطية ، المجلد السابع ، ص ٣٩ ، ٧٦ .

(٥) جورج أبو فرج Bar-Hebraei ، أساقفة الشرق ، قوام التاريخ منذ تأسيس العالم حتى نهايته ، القائمة المقدسة الأولى من آدم حتى موسى ، الموسوعة البيزنطية ، المجلد السابع ، ص ١٠٧ .

(٦) فيلون اليهودى ، حياة موسى ، الكتاب الأول ، ص ٤٧٠ ف ؛ كليمنس الإسكندري ، الطبقات

(ستروماتا) ، الكتاب الأول ، ص ٣٤٣ .

(٧) تبحر موسى فى كل العلوم السياسية والدينية والمقدسة وكان نبيا ومشروعا ماهرا . وعلا بفن إصدار الأوامر وقيادة الجيش واعداً وغوضي المارك . وكان فى الوقت نفسه رسولا وسياسيا وفيلسوف .

(كليمنس الإسكندري الطبقات) . Clem. Alex Strom. lib I, pag. 346.

يد أكثر أساتذة مصر شهرة دراسة العلوم الفلسفية واللاهوت ، ولم تكن هذه لتلدن إلا بحروف هيروغليفيه^(١)؛ ويزعـم بعض أن أساتذة موسى كانوا اثنين من كبار رجال اللاهوت المصريين هما يانيس Iannes ويامبريس Iambres^(٢)؛ وفي الوقت نفسه فإن العلمين الأخوين اللذين درسهما موسى لم يكونا يدرسان للعامّة ! فلم يكونا ليلقنا إلا لأطفال الملوك ولأولئك الذين لهم الحق في تولي العرش^(٣) مثل طبقة الكهنة التي كان الحاكّم أو الأمير يختار من بين أبنائها على الدوام ؛ ولعل هذا هو السبب في أن سترابون^(٤)، وكثيرين آخرين ، قد وصفوا موسى بأنه كاهن أو نبي مصر^(٥).

كانت موسيقى قدماء المصريين تتغلغل في الأشكال المتنوعة من الخطب^(٦) عن طريق لحنها وتناغمها وإيقاعها ، أو كانت الخطابة [أو الكلمات] ، بمعنى آخر ، هي مادة الموسيقى ، أما الأجزاء الأخرى فلم تكن لتصنع سوى الشكل . وكانت هذه الموسيقى لا تقبل سوى نوعين من التناغم أو المهارموني^(٧) : الأول : رقيق وقور هادىء من شأنه أن يعبر عن روح عاقلة في حالة من السراء ؛ أما الآخر فمضطرب صاخب ومن شأنه أن يوحى بروح حازمة شجاع تقابل حالة من الضراء أو المخاطر ؛ أما النوع الأول فكان ينتمى إلى موسيقى البيونيك^(٨) péonique وأطلق عليها الأغريق اسم

(١) المؤلف نفسه ، المرجع نفسه .

(٢) المرجع السابق ذكره لحجورج أبو الفرج جغرافية أبو الفرج ولى الرسالة الشعبية الثانية من سان بول إلى تيموثيه Timothé ، الفصل الثالث ، البيت ٨ ، يدور الحديث عن خبيّين مصريين هما يانيس Iannes ويامبريس Mambres ، قاروا موسى عن طريق رقياتها وأسحارها . ألا يكون هذان هما اللذين يتسميان هنا باسم يانيس وإمبريس ؟

(٣) كليمنس الإسكندري ، الطبقات ، ص ٥٦٦ ؛ يوستينوس ، مسائل لأثوذكسيين ، الاجابات على الأسئلة (٢٥) ، طبعة سيليجورج ، باريس ، ١٦١٥ ص ٤٠٥ .

(٤) سترابون ، الجغرافيات ، الكتاب السادس عشر ؛ جورج كيلين ، موجز التاريخ ، ص ٣٩ ، طبعة بازل .

(٥) انظر في هذا الصدد : كيف خرج اليهود من مصر القديمة ، دراسة من تأليف دى بوا - ايميه ، المجلد الثانى من الترجمة العربية ، الطبعة الثانية ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ١٩٨٠ . [المترجم]

(٥) أنطالطون ، للجمهورية ، الكتاب الثانى .

(٦) كان القدماء يقصدون بكلمتى تناغم أوهارموني وموسيقى نظام وترتيب الأنغام في الرسم التخطيطي لكن مقام لمحي .

(٧) ستمتدى بالشرح لهذا الصنف من الغناء عند معالجتنا للأشعار والغناء البيونية أو الدورية وسنجد أن الكلمة péon وكذلك الأشعار والأغنيات التي تحمل هذا الاسم مستمدة من مصر .

الموسيقى البدنية^(*) dorianne ، أما النوع الآخر فهو موسيقى المديح أو التقريض^(١) dithyrambique وقد عرفت منذ نشأتها باسم التناغم (الهارموني) الفريرجي phrygienne .

وكان لكل ضرب من ضرب الغناء ، كما سبق أن علمنا ، قانونه الخاص به ، فكان هناك قانون لطريقة نظم وأداء التراتيل أو الترانيم ، وهناك بالمثل قانون لأغنيات الصلوات ولأغنيات الضراعة والمديح التي كان الناس يتوجهون بها إما إلى الآلهة وإما إلى المولى الذين تميزوا أثناء حياتهم بالفضائل والأعمال الحيرة^(٢) ، ذلك أنه لم يكن يباح بمدح على هذا النحو لأولئك الذين لا يزالون على قيد الحياة .

وكانت لدى القوم عادة أن يلحقوا بدراسة الموسيقى ، دراسة الرياضة البدنية^(٣) وكان القصد في ذلك أن تخفف هذه من آثار تلك ، فلقد عرف الناس وقتئذ أن هؤلاء الذين لم يتعلموا سوى الموسيقى ، والذين لم يعتادوا إلا المشاعر الرقيقة التي من شأن هذا الفن أن يخلقها ، يصبحون مختشين ، على شيء من الرخاوة وعارين عن الشجاعة ، في حين يحدث العكس من ذلك هؤلاء الذين لا هم لهم سوى الرياضة البدنية ، إذ يكتسب هؤلاء ، بالإضافة إلى قوة البدن ، نوعا من الحشونة أو الضراوة النزقة والوقحة .

وكان ثمة مدرسون للرياضة البدنية وحدها ، كما كان هناك مدرسون للموسيقى وحدها ، كما كان هناك مدرسون للتعليم وآخرون للتدريب ، وكان يطلق لفظ تربية بدنية على كل صنوف الرقص التي لا تهدف إلا لإكساب الجسم قوة ، أما

(*) نسبة إلى إحدى مناطق اليونان القديمة .

(١) يقول كليمنس السكندري في مؤلفه الطيفات Strom الكتاب الرابع ص ٦٥٨ : غير أن ما يتناسب مع النغم البدني يوجه خاص ، هو السلم المسمى بالهارموني ، earmonion أى المنسق .

(٢) سنقدم الدليل على أن المديح قد كانت ضريا من الشعر والغناء من أصل مصري وأن اسمها وهو ديتيرامبه هو كلمة مصرية صرف .

(٣) يطابق هذا بشكل يدعو إلى الإعجاب مع ما نقرؤه عند ديودور الصقلي ذاته في مؤلفه المكتبة التاريخية ، الكتاب الأول ، الفصل ١٣ .

(٤) ولا يزال الأمر هنا يطابق رواية ديودور الصقلي الذي يضع الهواية البدنية والرقص ، عندما يسرد العلوم والفنون التي ابتكرها عطار ، مباشرة بعد اختراع عطار للهارموني واكتشافه للخاصية الصعبة التي للأتغام والأصوات .

الرقص الذى لم يكن يشتمل إلا على حركات أو خطوات ، فقد كانت تصحبه الموسيقى على الدوام ، وهو ما كان أفلاطون يطلق عليه اسم الجوقة Chorée ، وكانت صنوف الرقص الأولى تعلم لأولئك الذين اغرطوا في سلك الجندية أو احترقوا الحرب ، أما النوع الأخير من الرقص فكان يدخل في تعليم الجميع .

ولسوف يكون بمقدور المرء أن يقدم دراسة بالغة الكمال عن موسيقى المصريين القدماء ، إذا ما شاء أن يتابع أفلاطون في كل التفاصيل التى يدخل فيها حول أساليب تعليم ودراسة وأداء هذا الفن عندهم ، ذلك أننا لا نستطيع الافتراض بأن ما يقوله هذا الفيلسوف عن المبادئ والقواعد التى ينبغى اتباعها في الموسيقى ، قد استعاره عن موسيقى الاغريق التى يعنى عليها - هو نفسه - الانحلال والتدهور ، ويحصى - هو كذلك - مثالبها المضحكة ، كما لا يمكن الزعم بأنه قد أخذ ذلك عن موسيقى الآسيويين التى يرفضها أفلاطون في كافة صورها ، إذا ما استثنينا النوع المعروف باسم التناغم الفريجي ، والذى لم يكن بدوره سوى نوع من الاطراء من أصل مصرى ، في الوقت الذى يتحدث فيه أفلاطون على الدوام عن نضج واكتمال وتمازج الموسيقى المصرية ، ومن الميسور ان نحسد أن كل ما كان يريد أن ينشئه أو يؤصله بخصوص هذا الفن ، هو ما كان قد سبق له ان تعلمه من قبل في مصر التى ذهب إليها لينهل من علومها ولم يذهب إلى مكان آخر ، وحيث كان بمقدوره كذلك ان يصدر على موسيقاها الأحكام ، إذ كان قد سبق له أن درس الموسيقى وأن اكتسب عنها معرفة عميقة على يد مدرس عظيم قبل ذهابه إلى مصر .

كان المصريون القدماء يحرصون ، في أسلوبهم لتعليم هذا الفن ، على نحو ما كانوا يفعلون عند تعليم كل العلوم الأخرى ، على أن يسترعوا الأنظار على الدوام نحو ظواهر الطبيعة ؛ فحيث كان علم الفلك يشكل بالمثل واحدا من علومهم الأساسية ، وحيث كان وجود هذا العلم ضروريا للغاية بالنسبة لهم لتنظيم أعمال الزراعة ، وهذه ترتبط في مصر بفيض النيل الذى كانت مدته ، وحركة تزايد وارتفاع منسوبه ، ومدة بقاءه ، يمكن الاستدلال عليها - جميعا - عن طريق ملاحظة النجوم ، فإنهم قد قرنوا الموسيقى بهذا العلم ، علم الفلك . وذلك بأن ربطوا النغمات الأساسية في نظامهم الموسيقى ، بفصول السنة الثلاثة ، بالطريقة نفسها التى لاحظنا بها التوافق الموجود في قيثارة عطار [بين الأوتار وفصول السنة] ، وهناك ما يدل كذلك على أنهم ربطوا ،

بالمثل ، بالكواكب السبعة ، النغمات السبع المنتظمة القوة والتي نجدها في النظام الدياتوني والتي كانوا يشارون إليها باسم الحركات السبع طبقا لما يخبرنا به ديميتريوس دى فاليرا Démétrius de phalère^(١) حين يقول إن المصريين كانوا يغنون الإتهالات والترايم على أساس الحركات السبع ، الأمر الذى يعنى فى رأينا أن كانت هم أناشيد وإتهالات قامت على كل واحدة من النغمات السبع ، وأنهم كانوا يترغمون بها داخل معابدهم . أما عادة ربط النغمات السبع بالكواكب السبعة^(٢) فكان لها عند المصريين دافع لم نكن لنستطيع أن نجده عند الإغريق الذين تنبوه بدورهم فى الوقت نفسه ، وبذلك أصبح عند وصوله إلينا^(٣) يقوم على غير أساس وعلى غير سبب ، على الإطلاق . ولعل العرب - فيما هو مرجح - حين ربطوا كذلك النغمات السبع الدياتونية بالكواكب السبعة لم يفعلوا سوى أن اتبعوا ، وخذلوا بالتالى ، ما كان قد تأسس واستقر عند المصريين ؛ ولعلمهم بالمثل قد أخذوا عن هؤلاء تلك العلاقات التى كانوا قد أنشأوها بين النغمات (أو الدرجات) الأربعة لكل سلم موسيقى وبين العناصر الأربعة وهى : النار والهواء والماء والتراب ، وكذلك بين الأنزجة الأربعة: الصفراوى ، الدموى ، البلغمى ، والسوداوى : فربطوا النغمة بالغة اخدة بالنار وبالمزاج الصفراوى ؛ والنغمة أو الدرجة الثانية هبوطا بالهواء وبالمزاج الدموى ، والنغمة أو الدرجة الثالثة بالماء وبالمزاج البلغمى ، ثم ربطوا اخيرا النغمة أو الدرجة الرابعة ، وهى الأكثر وقارا بالتراب وبالمزاج السوداوى . وقد نستطيع أن نقول الشئ نفسه عن الرابطة التى تخيلوها بين الاثنتى عشرة نغمة والاثنتى عشرة صورة لفلك البروج^(٤) وبين النغمات السبع حين تتكرر هذه مرة بعد مرة مع انصرام ساعات الليل وساعات النهار .

(١) عن البيان ، ص ٦٥

(٢) انظر أفلاطون ، تيمولوس ؛ وبلوتارك ، مقالة فى أخلاق النفس .

(٣) كذلك كان اللاتين والفرنسيون حتى القرن الثانى عشر يربطون النغمات و نظامهم الموسيقى بالكواكب ، بل لقد ذهبوا بهذا الربط إلى أبعد مما ذهب إليه الآخرون ؛ فقد عمموا ليشمل كل بعامت النغمة الموسيقية وأضافوا إلى الكواكب القوى العلوية التى يعترف بها الدين المسيحى ، مثل الملائكة ورؤساء الملائكة وأرباب الملائكة ، وملائكة الصف الأول .. الخ .

(٤) كان العرب على يقين من أن كل واحدة من هذه النغمات الاثنتى عشرة لها فاعلية خاصة ؛ فالأنغام بالغة الفعالة أى الحفيزة للغاية ، هى جادة فى رأيهم وتوافق العلماء ورجال الحكم ، وتوحى بالهدوء والتأمل ، أما =

ولو كانت لدى الأب روسيه Roussier ، عند شرحه للنظام الموسيقى عند المصريين^(١)، معرفة بكل هذه المقابلات لما فاته أن يستخلص منها من النفع قدر ما تقدمه قطعة البرونز القديمة (التي تنسب للرئيس الأول السيد « الخير ») والتي تقدم لنا الكواكب السبع في داخل قارب ، لكي يدعم رأيه حول علاقة الأنغام الموسيقية بالكواكب ، وعلامات البروج وأيام الأسبوع وساعات النهار والليل بالشكل الذي توصل إليه المصريون . بل لقد ذكر دعما للتفسير الذي يقدمه عن هذه القطعة الأثرية نصا من مؤلف التاريخ الروماني الذي وضعه ديون كاسيوس^(٢) Dion Cassius ، والذي يؤكد فيه هذا المؤرخ أن المصريين كانوا لا يزالون حتى عصره يربطون الكواكب السبعة بساعات النهار والليل ، بحيث أننا حين ننسب الساعة الأولى من اليوم الأول [على سبيل المثال] إلى زحل والساعة الثانية إلى المشتري والثالثة إلى المريخ والرابعة إلى الشمس والخامسة إلى الزهرة والسادسة إلى عطارد والسابعة إلى القمر ، وهكذا حتى نصل إلى الساعة الرابعة والعشرين فإننا حين نبدأ من جديد ، متبعين هذا النظام ، فسوف نجد أن الساعة الأولى من اليوم الثاني توافق كوكب الشمس ، تلك التي كانت تأتي في الترتيب الرابع في النظام السابق ، وبعد أن نستمر على هذا النحو لأيام آخر ، فسوف يحدث أن الكوكب الذي يوافق الساعة الأولى لكل يوم يكون بصفة ثابتة على مسافة أربع درجات صعودا أو خمس درجات هبوطا من الكوكب الذي وافق الساعة الأولى في اليوم السابق . وهكذا فعند العمل على توافق هذا النسق المستقر بين النغمات السبع وبين الكواكب السبعة طبقا لهذه النتيجة ، بأن ننسب إلى زحل (أى إلى أول الكواكب في النظام الذي رسمت به فوق قطعة البرونز) ، وفي الوقت نفسه إلى أول ساعات النهار ، أول درجة (أو نغمة) في النظام الموسيقى عند الإغريق ، وهي التي تقابل النغمة Si سى عندنا فقد اكتشف الأب

= الأقل غلظة ضمير عن السعادة وتوافق السعداء من الناس ، أما النغمات التي تليها (في السلم الموسيقى) فتميز عن الألم وتناسب الأشقياء والشحاذين ؛ أما الأنغام بالغة الحدة أى الجهوية للغاية فتناسب النسوة الداعرات ورجال اللذات . وليس هناك هواجس أو أبرهام لم يرددها العرب مفصلة حول قاعلية النغمات وضروب الغناء في موسيقاهم ؛ وهذا مثال على أن الناس حين يتألف في أمر ما فإنها تفرط فيه في الواقع ، وعندما تتجاوز الحد في سرد الوقائع فإنها تميل هذه الوقائع بإعثة على السخرية وغير قابلة للتحقيق .

Memoires sur la musique des anciens, art. X et XI (١)

(٢) الكتاب السابع والثلاثون ، ص ٧٧ ، طبعة كسيلاتر ، ليون ، ١٥٥٩

روسيه أنه بالمثل باتباع النظام الدياتونى للنغمات السبع : سى Si ، اوت Ut ، رى Ré ، مى Mi ، فا Fa ، سول Sol ، لا La ومع البدء من جديد فى كل مرة نصل فيها إلى النغمة السابعة ، وحتى نجتاز على هذا النحو ساعات النهار والليل الأربع والعشرين ، تكون النغمة التى توافق الساعة الأولى من النهار الثانى هى نغمة الـ مى Mi ، وهى التى تقابل كوكب الشمس ، والتى تشكل كذلك الرباعية صعودا وخماسية هبوطا مع النغمة سى Si ، تلك التى كانت توافق الساعة الأولى من اليوم الأول ؛ ومع مواصلة السير على هذا النحو ، رأى الأب روسيه أن الدرجة (أو النغمة) التى كانت توافق الساعة الأولى من كل يوم تكون بالمثل رباعية الترتيب صعودا وخماسية هبوطا بالنسبة لتلك النغمة التى كانت تنتمى إلى الساعة الأولى من اليوم السابق ، وبهذه الطريقة وجد أنه يحصل فى النغمات السبع ، التى وافقت كل منها الساعة الأولى لكل يوم من أيام الأسبوع السبعة على ست كوارتات (رباعيات) صاعدة ، وحيث يكون بمقدور هذه النغمات أن تعتبر مماثلة فى العدد للخماسيات الهابطة ، بفعل قلب وماتل الأكتافات (الأوكتاف = مجموعة من ثمانى وحدات) ، فقد حصل من ذلك على النتيجة التالية ، التى تمثل النغمات السبع الطبيعية أو الأصلية فى النسق أو النظام الذى جاءت عليه ، بفعل التوالد الهارمونى فى التعاقب أو التوالى الثلاثى ، الذى يزعم أن المصريين قد أقاموا على أساسه نظامهم الموسيقى :

[من الشمال إلى اليمين]

الزهرة	المشتري	عطارد	المريخ	القمر	الشمس	زحل
الجمعة	الخميس	الأربعاء	الثلاثاء	الاثنين	الأحد	السبت
فا	أوت	سول	رى	لا	مى	سى

حيث نرى الكواكب تتبع على وجه الدقة النظام نفسه الذى وجدت مرتبة عليه فى قطعة البرونز التى تنتمى إلى الرئيس الأول السيد « الخير » .

لن نأخذ على عاتقنا هنا أن نتصدى لهذه البحوث العلمية التى قام بها الأب روسيه - وهى التى لا تزال باعثة على الشكوك - حول موسيقى المصريين ، والتى نستطيع أن نجد لها فى مؤلفه ، لأنها تلبو لنا متعارضة مع وجهات النظر الحكيمة لمشرعهم ، ومع المبادئ التى كانوا يسميرون عليها فى العصر الذى نحن بصده ، ذلك أن هؤلاء قد حرموا - بموجب قوانين صدرت خصيصا لهذا الغرض - التنوع المغالى .

فيه عند وضع الأنغام الموسيقية ، كما حرموا تزاوجها غير مقرين في كل الأمور بتطور ما إلا بقدر ما يكون الأثر الناتج عنه ، يتم بأقل الجهود وبأكثر الوسائل ببساطة ، بقدر الامكان .

كانت القوانين في مصر القديمة تحتم اختيارا بالغ التنور للنغمات التي كانوا يستخدمونها في الغناء ، وأن يتوفر لدى من يقوم بهذا الاختيار معرفة بالغة العمق في مجال الفن ، وشعور مرهف ، وذوق بالغ الرقة ، ونفس مستقيمة ، وحكم سليم وصائب على الدوام . وفي المقابل ، فإنه لم يحدث أن تلفت الموسيقى إلا بفعل المساواة المعتادة لكل هذه الميزات ، فالقرور والعلم الزائف هما وحدهما اللذان يستطيعان أن يضععا العسر في محل السهولة ، والتعقيد في موضع البساطة الجميلة ! وفي الوقت نفسه ، فإن هذه الادعاءات المخفية للعقل والباعة على السخرية بقدر ما هي صبيانية وثافهة لا يمكنها أن تجد لنفسها مكانا قط في الموسيقى القديمة ، تلك التي لم تكن شيئا آخر سوى البيان القصيح ، المتأنق بالرشاقة والجمال اللذين نجدهما في لحن يقوم على المحاكاة .

لم يحدث قط أن المصريين القدماء ، عن طريق بحوث تفرق في التفاصيل ولا وزن لها ، قد أقاموا علاقات بين الموسيقى وعلم الفلك ، وهم في هذا الشأن ، كما في كل رموزاتهم (أى رسومهم الرمزية) كانوا يسعون لإقامة مثل هذه المقابلات على أساس تماثل معقول ، بغية ألا يكون هناك شيء غير مثمر حتى بالنسبة للأشخاص الأقل تنورا ؛ فإذا حدث ولسوا في بعض الأحيان ضرورة أن يربروا أنفسهم بطريقة أكثر مجازا وأشد غموضا ، فقد كان يتم الأمر بقصد أن يرسخوا أكثر ، ولوقت أطول ، معارف هؤلاء الذين كانوا ييغون تعليمهم ؛ ولكي ينجفوا عن السوق المعرفة الحقيقية للأشياء التي ليست في متناولهم فقد استعاضوا عن ذلك بأفكار من شأنها أكثر من غيرها أن تسحر الأبواب بما تسببه من دهشة للعقول ، وليس من المحتمل أن يكون هناك واحد من بين علماء مصر قد قبل كل هذا الشطط المهووس الذي يذاع هنا وهناك حول موسيقى الكواكب والأجرام السماوية .

إن أولئك الذين ينعون على فيثاغورث أنه قد اعتقد في تلك الموسيقى المزعومة والتي توصف بأنها كوكبية [أى ترتبط بالنجوم والكواكب] قد أحقوا إهانة بهذا الحكيم ، الجدير بالانتساب إلى المصريين لأنهم كانوا معلميه ، ولم يفهموا اللغة المجازية

التي كان يعبر بها عن أفكاره ؛ فحين يقول هذا الحكيم إن الموسيقى والفلك كانا توأمين ، وحين يصدق على قوله هذا أفلاطون الذي يكرر نفس قوله^(١) فلا ينبغي أن يتبادر إلى الأذهان أن هذا العلم وذاك كانا يصدران تناغما هبوطيا أو تنغما بل إن ما ينبغي فهمه هو أنهما ، الاثنين ، ورغم أن الأمر يتم عن طريق وسائل متباينة ، يثيران فينا الشعور بالتناسق ، كما يجعلانا نتصور الجمال الأخاد والجدير بالاعجاب ، الذي يصنعه النظام ؛ فأحدهما [الفلك] يهيج العيون بانتظامه المتناغم ، في حين يشنف الآخر [الموسيقى] الآذان بها ومونيته^(٢) ، كما أن لكل منهما ، في النهاية ، بعض شيء من السر أو الغموض يشرح الصدر ويسمو بالروح ، نحو هذه الحكمة الخالدة التي شيدت ، على أساس من النظام ، وجود كل ما هو خير وجميل . وباختصار فإذا كان المصريون قد أقاموا فيما بين هذين العلمين رباطا فلسفيا بهذا القدر ، وصلات واسعة إلى هذا الحد ، فلأن هذه الشعوب التي كانت تبذل دون انقطاع قصارى جهدها ، في توجيه معارفها نحو غاية واحدة ، ووحدية ، ألا وهي سعادة المجتمع وخير المجموع ، كانت قد اكتشفت الرابطة الحميمة التي تجمع هذه المعارف معا ، وتشدها إلى بعضها البعض^(٣) ، ولأنهم كانوا يجدون في السعي دوما إلى التقريب بينهما أكثر فأكثر . وهنا فقط وعلى وجه التحديد نجد الغرض من قوانينهم ، ونجد في الوقت نفسه السبب في استماتهم في معارضة كل محاولة كانت تبغى أن تنأى بهم عن شيء مما كان قد استقر داخل مؤسساتهم أو نظمهم الدينية .

كانت الموسيقى في مصر ، شأنها في هذا شأن الفلك ، تدخل في عداد العلوم المقدسة والتي كانت تقتصر دراساتها ومعرفتها وتعلمها ، في كل فروعها ، على طبقة الكهان بصفة خاصة^(٤) ، وكان لقب المرتل أو المنشد في هذه الطبقة ، كما كانت بين اللاتين من العبرانيين ، يدل على مكانة ترفع الشخص الذي ارتقى إليها إلى الصفوف الأولى من رجال الكهنوت ؛ ومع ذلك فقد كان لابد للكاهن ، كي يحصل

(١) أفلاطون ، الجمهورية ، الكتاب السابع .

(٢) المرجع السابق .

(٣) المرجع السابق .

(٤) كيشر ، أوديب المصري عن حياة وأخلاق وقوانين مصر ، فصل ٢ ؛ كليمنس السكتلري ،

الطبقات ، الكتاب الخامس ص ٥٦٦

على هذا التشريف ، أن يتعلم وأن يحفظ عن ظهر قلب اثنين من الكتب المقدسة منسويين إلى عطار ، يضم أحدهما إيتالات وضراعات ترتل على شرف الآلهة ، ويتضمن الآخر قواعد السلوك الخاص بالملوك^(١). وفي أثناء الاحتفالات المهمة الكبرى يكون هذا المرتل أو المنشد على رأس كبار رجالا المدرسة الكهنوتية ، وكان يحمل على الدوام ، كعلامة مميزة لمكانته البارزة ، واحدا من الرموز الموسيقية .

وطبقا لما تقود إليه كل الظواهر فقد كان حق تعليم رجال البلاط^(٢) قاصرا على هذا المرتل أو المنشد ، إذ كان هو الموكل وبشكل خاص بأن يدرس ويحفظ عن ظهر قلب الكتاب الذى يضم قواعد السلوك فى حضرة الملوك . وينقل لنا كليمانس السكندري - كما نقرأ الشيء نفسه فى مكتبة التاريخ - مؤلف ديودور الصقلي - أن قد كانت من العادات المزعومة أن يوجد على الدوام فى بلاط ملوك مصر ، كاهن مرتل وظيفته أن يذكر هؤلاء بواجباتهم^(٣) وأن يقيم الاحتفالات تخليدا لذكرى الأعمال الجليلة التى قام بها الملوك الذين ماتوا ، أو الأبطال الذين حازوا الشرف والمجد .

وبعدئنا شعراء الاغريقى القداسى كذلك عن شعراء ومنشدين كانوا يشغلون وظائف مماثلة فى بلاط ملوك الاغريقى : أجا ممنون ، يوليسيس الخينوس Alcinous^(٤) ،

Clem. Alexandr. Strom. lib V, pag. 566 (١)

وكان من بين الاسرائيليين رهبان هم منشدون وشعراء فى الوقت نفسه ، وكان هؤلاء يحملون الصف الأول من بين اللاويين ، الذين كانوا يشكلون الطيقة الأولى فى الدولة وكان الأوموليد يتمتعون بهذه الميزة نفسها فى أثينا ؛ كذلك فقد كانت للبارد أو المنشدين ، بين الدويهد الذين كانوا يشكلون الطيقة الأولى عند الغال ، امتيازات هائلة ، إذ كان يوجد واحد منهم على الدوام فى بلاط الملوك كان يتولى قيادة الفرقة الموسيقية وكانوا يسمونه الأرشبارد archibarde : انظر كذلك :

Strab. Geogre. lib IV pag. 213

(٢) جاسبر شوت ، جمعية عيسى للقارىء الحبر ، عند كيرش ، أوديب المصرى ، المقدمة .

(٣) ديودور الصقلي ، تاريخ المكتبات ، الكتاب الأول ، فصل ٧٣ ، ص ٢١٧ ؛ كليمنس السكندري ، ستروماتا أو الطبقات ، الكتاب السادس ، ص ٦٢٣ .

(٤) هومروس ، الأوديسة ، الكتاب الثامن ، البيت ٦٠ وما بعده ٢٥٥ و ٤٩٨ ؛ الكتاب السابع عشر ، البيت ٢١٣ وما بعده وقرر باوسانياس (أثينا) الكتاب الأول ، ص ٢٣ والكتاب الثالث ، ص ١٩٦ نفس الريقة ، ويغريتا اثيناوس (مأدبة الفلاسفة ، الكتاب الأول ، ص ١٤) بالشئ نفسه ؛ وقد كانت هناك كذلك فرقة من الموسيقيين فى بلاط ملوك العبيبين ؛ وقد سبق أن استرعيانا الانتباه إلى أنه كان يوجد أمثال هؤلاء فى بلاد ملوك الغال .

أما ما يذكره لنا ديودور الصقلي في الفصل ٤٤ من الكتاب الأول من مكتبته التاريخية (ص ١٣٦ من الطبعة التي سبقت الإشارة إليها) فيجعلنا في وضع يسمح لنا بتصور أن الكهان المنشدين في مصر ، كانوا هم كذلك في الوقت نفسه شعراء هذا البلد ومؤرخيه ، وهو نفس ما كان يحدث عند الإغريق الذين كان مؤرخوهم الأوائل هم في الوقت ذاته شعراءهم وموسيقيهم الأول .

كثيرة هي تلك الامتيازات التي كانت وقفا على هؤلاء الكهان المنشدين : وكلها كذلك على هذه الدرجة من الأهمية : فلقد كان الاحترام الذي لابد أن يوحى به فن كان مبتكره مقدسا باعتباره إلها ، كما كان ينظر لابتكاره على اعتبار أنه منة من السماء ؛ وكانت طبيعة وموضوع وغرض هذا الفن ؛ وكانت المكاسب التي لا يحصيها عد والتي كانت تنتج عن تطبيق مبادئه ، والآثار الرائعة التي كان يحدتها ؛ وكان نظامه الذي كرسه للصلوات والضراعات وللشكر والثناء الذي كان يوجهه إلى الآلهة^(١) ، وفي تعليم الدين والقوانين ... الخ كانت كل هذه براهين كافية بأن تقتنعا بأن الموسيقى عند المصريين القدماء لم تكن لتصبح فنا فقيرا أو معاديا للأخلاق ، على النحو الذي يذكره لنا ديودور الصقلي الذي خدعته دون جدال المعلومات الغامضة ، والمتضاربة ، التي جمعها حول هذا الموضوع . وهكذا تبدأ شكوكنا تتلاشى لتنتشع كلية كما سوف نرى بعد قليل .

يذكر ديودور الصقلي حين يحدثنا عن القيثارة التي ابتكرها عطارد ، إن هذا الإله قد وضع عليها أوتارا ثلاثة وجعل نغماتها توافق فصول السنة الثلاثة^(٢) ، ولكنه لم يذكر شيئا عن الغرض الذي من أجله ابتكر عطارد هذه القيثارة ؛ إنه يقدمها كرمز

(١) هوميروس ، نشيد إلى أبوللون ، البيتان ١٣٠ ، ١٣١ .

(٢) لم يكن الإغريق قط على اتفاق مع المصريين حول منشأ اختراع القيثارة . ويفسر لنا أفلاطون سبب هذا الاختلاف في الكتاب الثالث من ثوابته . فهو يلاحظ أنه ينسب إلى أمليون اختراع القيثارة في حين ينسب ابتكار الناي إلى أريوب ، ليس لأن هذه الأشياء كانت مجهولة من قبلهما ، وإنما لأن الجنس البشري قد تعرض للدمار مرات عديدة بفعل الفيضانات أو بفعل كوارث أخرى من هذا القبيل ، ولم يكن يبقى (بعد كل كارثة) سوى عدد ضئيل من البشر ، هؤلاء يكونون أكثر الضحايا الذين يتوفر احتياجا منهم عن أن ينشدوا تغليد المعارف التي كان الجنس البشري قد حصلها من قبل ، الأمر الذي دفع البشر مرات عديدة إلى القيام بأبحاث جديدة لابتكار أشياء سبق لهم أن اخترعوها . وطبقا لما أجراه الفيلسوف نفسه في حوارتيه تيمائوس على لسان الكاهن المصري يمكن الظن بأن من المحتمل أن تكون كارثة كهذه قد دمرت مصر .

لتنغمم الفصول أكثر منها كآلة مخصصة لممارسة فن الموسيقى ، ولعلها كانت كذلك الرمز الموسيقى الذى كان يحمله الكاهن المنشد فى الاحتفالات الكبرى والشارة التى تحدد الرتبة أو المكانة التى وصل إليها . ومع ذلك ، فإن الأمر سيفترض ، فى هذه الحالة أو تلك ، معرفة بتنغمم هذه الآلة ونغمها فى فن الموسيقى ، وبرغم هذا ، ونحن نكرر ، فلم يكن من شأن هذه الآلة أن تصنع لحنا لأغنية ، وإنما كانت تستخدم فى تقديم النغمة أى التون المطلوب للمغنى وفى أن تسترجع هذا المغنى إلى التون المستخدم إذا ما كان قد ابتعد عنه . ولا يدعنا ديودور أو أى مؤلف آخر ، نستشف أن المصريين قد استخدموا هذا النوع من الآلات الموسيقية لمتابعة أو لمصاحبة الأغنية . وحين ينقل إلينا أنه عند موت أحد الملوك تصبح مصر كلها فى حالة حداد ، ويمزق كل انسان ملابسه ، وتغلق المعابد ، ويعتقف تقديم الأضحيات ، وتلقى الأعياد مدة اثنين وسبعين يوما ، ويقوم رجال ونساء ، يبلغ عددهم مائتين أو ثلاثمائة ، يغطى الطين رؤوسهم ويلتحفون حول صدورهم بقماش أبيض ، بأداء أغان جنانزية جيدة الإيقاع والتغيم ، لمرة فى اليوم الواحد ، وتحدث هذه الأغنيات عن فضائل الميت ومناقبه ، حين يفعل ذلك فإنه لا يذكر لنا قط إن هذا الغناء كانت تصحبه آلة موسيقية من أى نوع .

ومن المفيد أن نلاحظ هنا أن ديودور لم يلحظ فيما يورده الآن وجود تناقض ما بين ما يذكره وبين ما سبق أن ذكره فى مكان آخر^(١) حول نفور المصريين الشديد من الموسيقى ، فهذا نحن نرى - [حسب قوله هو نفسه] الأغاني تستخدم فى أكثر الاحتفالات وقارا وأشدّها حزنا ، اللهم إلا أن كان ما قاله عن الموسيقى لم يقصد هو به الغناء ، وبصفة خاصة الغناء الدينى ، وهذا أمر مرجح بشكل كبير ، ذلك أن هذا النوع من الغناء لم يكن قد انقرض قط فى مصر حتى عصره ، إذن فهو لم يكن يقصد بمحذره عن نفور المصريين من الموسيقى إلا الموسيقى الآلية أو كان يتحدث عن موسيقى ماثلة ، وبالغة التنوع (كثيرة النغمات) وهذا أمر يتفق فيه مع مبادئ قدماء المصريين - وهكذا يصبح التضارب ملموسا وسوف يجعل منه عرض الوقائع أمرا جليا وواضحا .

مادما قد افترضنا أن ما يجزئنا به ديودور الصقلي [عن نفور المصريين من الموسيقى] لا يعود إلى أزمان بالغة التأخر ، فلتختر مثالا آخر من بين صنوف الأغاني لا يشك أيها في نسبتها إلى عصور بالغة القدم ، ولتر ما ان كانت هذه الأغاني مصحوبة ، أو كان بمقدورها أن تكون مصحوبة بآلات موسيقية ، ولا يحضرنا هنا في الحقيقة سوى مثالين من هذا النوع نستطيع طبقا لهما ، أن نحكم على الحيوية القصوى والسمو اللذين كانا لأغنيات المصريين ، كما أن الأغنيات في الوقت نفسه تدعو للإعجاب وفوق مستوى كل ما نعرف من أكمل الشعر وأتمه طبقا لرأى العلماء والفلاسفة الشرقيين المشهورين وهم: من ترانيم موسى أو ترانيله : والأول هو ما ارتجله موسى بعد عبوره البحر الأحمر والثاني هو الذي نظمته قبل وفاته بوقت قصير ، فموسى الذي تلقى في مصر كل علوم المصريين ، بالعناية نفسها التي كان لابد من بذلها ، لو أن الذي كان يتلقى العلم هو ابنا لفرعون ذاته ، كان لابد له ، بالضرورة ، أن يؤلف هذه التراتيل طبقا للمبادئ التي تلقاها عن معلميه ، وبالدق والاحساس نفسهما اللذين اكتسبهما من الشعر الجميل والأغنيات الجميلة التي عند المصريين ، عند دراسته للتأرجح التي كان عليه أن يحاكيها في دروسه ، وكذلك عند دراسته للأشعار والأغنيات التي استحضت ، بسبب روعة جمالها ، أن تؤدي في المعابد حيث أمكنه ان يجمعها بنفسه .

وسنحاول هنا أن نقدم ترجمة حرفية عن العبرية ، وعلى قدر استطاعتنا ، للآيات الأولى فقط من كل واحد من هذين النشيدتين ، ونحن أبعد عن أن نظن أنفسنا قادرين على أن نورد العبارات في تمام قوتها [كما هي في الأصل] كما يكون قادرا على ذلك متخصص ضليع في العبرية . ولكننا مع ذلك نتحدى أى سيمفوني مقدم أن يدلنا على آلة واحدة معروفة أو حتى متخيلة ، تستطيع نغماتها أن تبلغ درجة من التمام أو النضج لحد يكفي معه لأن تلحم بالصوت في حالة شبيهة ، دون أن نتال من رجولة ونبل وبساطة الأسلوب وكذلك من هيبة وجلال وعظمة الأفكار . إن النشيد الذي نترجم به موسى^(١) والذي رده الاسرائيليون وراءه بعد عبور البحر الأحمر ، هو النشيد

(١) يظن زوناراس (الموسوعة البيزنطية ، المجلد العاشر ، ص ٢٤) ، وكذلك المؤرخ اليهودي يوسفوس أن هذا النشيد كان في شكل أبيات من الشعر ذات ستة أجزاء ، ولكن أسبابا كثيرة تجعلنا على الظن بأنه لم تكن قد ظهرت بعد ، حتى ذلك الوقت ، أبيات موزونة ، وأن لم يكن قد عرف وقتها سوى الإيقاع . وسوف نواتينا الفرصة لتطوير هذا الرأي وللتدليل عليه في موضع آخر .

الذى تبدو حماسه النبيلة والحادة أكثر شيء مدعاة للدهشة ؛ ففي حالة النشوة القصوى التى استشعرها موسى بعد أن نال حظ عبور هذا البحر مع الاسرائيليين سيرا على الأقدام ، فوق أرضه ، (بعد أن انحسرت المياه عن قاعه) وبعد أن سعد مثلهم بهروب ناجح من ملاحقة المصريين الذين غرقوا وابتلعهم اليم بينما كانوا يريدون أن يستعيدوا الاسرائيليين ليستبقوهم أسرى وعبيدا لديهم^(١) ، ترك موسى نفسه على سجيته ، وأنشد مدفوعا بحاجة قلبه الذى حمله على أن يقدم ثنائه وشكره للإله الخالد ؛ ولما كانت النفوس متشبعة بشعور العرفان ، فقد رفع صوته قائلا : « أرم^(٢) للرب فإنه قد تعظم ؛ الفرس وراكبه طرحهما فى البحر ؛ الرب قوتى ونشيدى ؛ وقد صار خلاصى ؛ هذا إلهى فأمجده ؛ إله أبى فأرفعه .. »^(٣). أما بقية هذا النشيد أو هذه الترنيمة الرائعة ، فقد صورت فى هذه الروح وبهذه القوة الرجولية ، أن موسى لم يكن بعد يرى سوى أثر يد الله بالغة القوة ، ولم يستطع أن يكتفى بدهشة أو نشوة سببتهم له معجزة خلاصه وخلّاص الاسرائيليين ؛ كان هؤلاء قد احتفوا عن ناظره على نحو ما ، وظل هو يواصل غناؤه ، كما قد كان يسير وحيدا ، وسرعان ما انتقلت حماسه إلى الجميع ، وعبرت النشوة برقصاتهن عن المشاعر التى استبدت بالجميع .

أما النشيد الثانى فيبدأ على هذا النحو : « أنصتى أيتها السماوات فأتكلم ؛ ولتسمع الأرض أقوال فىمى ؛ يهطل كالطر تعليمى ، ويقطر كالندى كلامى ، كاللعل على الكلا وكالوايل على العشب ؛ إني باسم الرب أناذى ، أعطوا عظمة لإلهنا ... اغ^(٤) » ولن نمضي لأبعد من ذلك أدراكا منا لعقم الترجمة الحرفية ؛ ويكفيها أننا أوردنا الأفكار بشكل دقيق حتى يمكن القارىء من تصور جمال وروعة الأفكار ، ورقة ورشاقة الصور ، وليس جمال الأسلوب الأصلى الذى لا يستطيع امرؤ إلا أن

(١) كان القرعون الذى أراد استبقاء بنى اسرائيل فى الأسر يسمى يتيسونيوس ؛ وكان بالقرب منه الحبران يانيس ولاميس .

(٢) هذه الكلمة Je chante (ارم) تمت ترجمتها فى اللاتينية Canentus وقد جاءت فى العبارة بالضمير الأول المفرد (المتكلم) لكننا هنا نلتزم النص الحرفى مقتنعين بأننا لن نفعل سوى إضفاء المعنى إذا ما ابتعدنا عن استخدام ضمير المتكلم المفرد .

(*) سفر الخروج ، الأصحاح الخامس عشر ، نصف الآية الأولى ثم الآية الثانية ؛ وجدير بالذكر أننا هنا نورد النص العربى للتوراة ، وهذا بدوره لن يوضح الألفاظ الموسيقى الموجود فى اللغة الأصلية ، الذى يقصده المؤلف هنا .

(**) سفر التثنية ، الأصحاح الثانى والثلاثون ، الآيات من ١ إلى ٣ [المترجم] .

يشووه حين يعبره حلية غريبة عليه ؛ أما الصور والأفكار التى تنقلها ترجعنا فليست بحاجة لحواش أو زخارف تتمكن الخيال من التحليق ، فهى تحمل النفس دوما على تأمل عجائب الطبيعة بأن تثير إعجابنا نحو هذه القوة القاهرة ، التى تجل عن كل وصف ، والتى تخلق هذه الأعاجيب دونما انقطاع .

هل سيسألن أحد الآن ما إن كان ينبغى على العميقة التى أملت مثل هذا الشعر الجميل على موسى ، أن توحى إليه كذلك بغناء جميل ، غناء له تعبير يوحى بقوة الاحساس ، وقد كان موسى متبحرا على هذا النحو العميق فى كل فروع موسيقى قدماء المصريين ، وهل سيسألنا أحد ما إن كان لفن الموسيقى فى مصر القديمة على اللوام هذه الحدة وهذه الرجولة اللتين شاء المشرعون أن يمنحوهما إياها ؟ ألم تراخ كل القواعد التى فرضتها قوانين هذا البلد ، فى هذه الأناشيد ، فيما يتصل بالشعر على الأقل ، وبالأذات تلك القواعد التى كانت تلزم الشاعر ألا يتعد قط عما هو جميل وشرىف وعادل وأن تهدد من انفعالات اللذة والألم [الجاحمة] وأن تسمو بالروح تملأها بالقوة ؟ إذن فقد كان لأبد لقواعد الموسيقى أن تتبع فى هذا المجال بالمثل ما دامت الموسيقى والشعر فى ذلك الوقت لم يكونا يشكلان سوى فن واحد ووحيد ؛ فإذا حدث أن استطاعت آلات الموسيقى أن تتكيف مع لحن يمثل هذه القوة فإن موسى لم يكن ليتردد فى استخدامها فى هذا اللحن .

وقد ترك لنا هيرودوت وصفا للإحتفالات الجنائزية التى أقيمت لرجل من عامة الناس^(١) ؛ أما الاختلاف الوحيد الذى نجده بين الرواية هنا وبين ما يخبرنا به ديودور الصقلى خاصا بمنجزة أحد الملوك ، فهو أن الحداد لم يكن عاما وأن عدد الموجودين بالحفل قد كان أقل ؛ ويخبرنا هيرودوت كذلك أن أهل الميت كانوا يسكبون الدموع وهم يغنون لكنه لا يورد أى ذكر لموسيقى آلية كما لم يرد ذكر لذلك فى حفلة جنائزية أخرى تحدث عنها ديودور^(٢) تمت فى جزيرة فيله^(٣) إلى ما وراء الشلال (الجنبدل) الأول

(١) لم يكن الاتعيق ، وهم الذين أخذوا عن المصريين كل حفلاتهم الجنائزية يستخدمون الآلات الموسيقية قط فى حالات مشابهة ؛ بل كانوا يقتصرن فى الأونة المتأخرة على أن يصحبوا الميت إلى المقبرة وهم يشدون ترابيل تسمى thrène أى المراثيات أو néns أى النواح انظر :

Alexander d' Alexandro, lib III, cap 7, pag. 118, Lagundi, 1615 in- 80

(٢) Bibloth. hist. lib. I, cap. 22, pag. 63

(٣) كانت هذه الجزيرة تسمى الحفل المقدس أو المبارك .

للليل حيث كان كهان المنطقة يذهبون كل يوم لملئوا باللبن الجرار التي تحيط بمقبرة أوزيريس في هذه الجزيرة والتي يبلغ عددها ثلاثمائة وستين جرة ، ثم يصطفون من حولها بعد ذلك كي يرتلوا أغنيات جنائزية ؛ ولعل البعض قد يرد بأننا هنا بإزاء سلوك قد يعد خروجاً على القاعدة العامة المتبعة في كل ضروب الغناء الأخرى^(١) : أما ما يعطى مزيداً من الدعم لهذا الاعتراض فهو أنه قد كانت هناك على ما يبدو عادة مستقرة عند الاغريق القدماء هي أن يوقفوا كل أنواع التسلية وأن يوقفوا كذلك استخدام الأدوات خلال مدة معينة ، عند موت ملوكهم . وينقل لنا يوربيديس في تراجيديته ألكست والتي تدور في الأزمان الأولى في اليونان ، وهي الأزمنة التي كانت النظم الدينية المصرية هي المتبعة بدقة هناك ، وذلك في الفصل الثاني من مسرحيته ، المشهد الأول ، ينقل لنا عادة تماثل تلك التي نحن بصدددها حين يقول على لسان بطله أدميت الذي يبكي زوجته ، التي ضحت بنفسها حتى الموت من أجله :

« لن توقع أصابعي بعد على أوتار القيثارة هذه الأنغام البهيجة ، التي كانت تشنف فيما مضى أذني ؛ ولن تختلط بصوتي بعد أنغام الناي الليلى العذبة ! ستهلك كل مباحج حياتي بموتك . أرجو معونتك فاتبعيني وغنى بالتبادل معي أنغام الجنائز المخزنة^(٢) على شرف إله

(١) الموسيقى غير المناسبة في الحزن ، سالومون ، الشئون الكنسية ، فصل ٢٢ ،

فقرة ٨

(٢) يورد النص هنا بيتين من الشعر باليونانية ، هذه ترجمة لها عن اليونانية :

اقتربوا ، واعكفوا على ترديد أنشودة رغبة عن العالم السفلى .

للإله الذي لا ينطفى غضبه

وهذه ترجمة لنصهما اللاتيني :

اقتربوا وغفوا معاً ، كل بدوره ، أنشودة حزينة ،

عن أرواح العالم السفلى ، للإله الذي لا ينطفى غضبه

أما الترجمة الحرفية (في النص الفرنسي) هذين البيتين فهي :

« أسرعوا ، وارتدوا أصداء أناشيد النصر ، بفضل جهودكم مجمعة حتى في داخل

المقر المهم للإله العالم السفلى » وهكذا فالصفة : جنائزية ، والكلمتان : على شرف ، لا

توجد في اليونانية قط . وسرى بما ستقوله عن البيون Peon أن عبارتي جنائزية وعلى شرف

ليستا موقفتين ولا تتفقان هنا قط مع السياق أما البيون Pean فكانت أناشيد تروجه إلى

أبوللون إله النور والنظام والتناغم (المارموني) ، والذي ينشر الحياة والصحة ، والذي يتقم

من الشرور والمخطايا التي يسببها تيفون أو طيفون ، عقبة أو جني الشر ، الذي كان يتسبب

العالم الآخر الشرس العنيد . وليقاسمى أهل تساليا ، رعاياى ، هذا

= فى حدوث كل أنواع الاضطرابات ، والذي كاد يدير كل مناسبات الموت . ومن أجل الحصول على حماية أو معونة أبولون عند حدوث أمراض أو بروز أخطار أو نزول كوارث ، كانت توجه له هذه الصلوات أو الضراعات التي كانت تسمى يون Pæon ، أو كذلك لتقديم الشكر له على العون الذي تم الحصول عليه منه . وعلى هذا فإن الأمر هنا أمر انتحال إلى الإله ، رجاء له على أن يعيد ألكست Alceste إلى الحياة وليس لمة أو صلاة موجهة إلى إله النار أو العالم السفلي كما قد يشاء بعض الناس أن يفهموها ، فإذا كان المقصود اللمة حقا فإن كلمة على شرف لا يمكنها أن تكون مناسبة أو متوافقة . كذلك فإن كلمة يون Pæon وجاترى لا تتوافقان هنا قط ؛ وعلى هذا أيضا فإن هذه الأبيات تقدم لنا معنى نخبته نحن بهذه الطريقة حتى نزيل كل لبس : « احرصوا على أن يكون للصلوات التي ستقدمونها لإله النور والنظام والتناغم صدى ين حتى في المقر المغم لإله النار (أو الموت) الشرس ، ليضعه على أن يعيد الحياة إلى زوجتى المنيمة » .

وتطابق هذا التفسير ، بل يجد معونه ، بهذه الأبيات للمؤلف نفسه (الكست) ، الأبيات ٢٢٠ - ٢٢٤

مشرحة الكستيس لمؤلفها يوريبديس ، بيت ٢٢٠ وما يليه

أى ملكي أبو للو [ولى اليونانية توجد كلمة Pæan لا كلمة أبولو]

قد نجد لأدميتوس طريقة ما لتجنب الأخطار والشرور ،

وأن تغدق عليه الآن وعليها ،

ذلك أنك من قبل قد أوجدت لهذا الرجل وسيلة ضد الشرور ،

والآن أيضا تغدق عهرا (له) من الموت ،

وقاهرا بلوتون (رب العالم السفلي) مسبب الوفاة

وبهذه الأبيات (نفس المسرحية ، بيت ٣٥٧ وما يليه) :

لو كان لي حقا لسان أورفيوس وشده ،

كمي أشدو بأغنية لأطف بها ابنة ديجتر ،

أو زوجها ، وأردك يا ألكستيس من العالم السفلي إلى زوجك ؛

لمحطت (إلى العالم السفلي) وأعدتكم إلى الحياة قبل أن يموتى كلب الجحيم أو الملاح عارون مرشد

الأرواح ، الذي يجلس إلى مجدافه .

ولكى يقطع المرء أن يوريبديس لم يكن يظن أن على الإنسان أن يقدم ضراعات أو ابتهالات إلى بلوتون

إله العالم السفلي ، فما عليه إلا أن يسترجع الأبيات ١٧٨ وما بعده من مسرحية إيفيجينيا بين التاورين :

المجموعة :

إنهم يرددون لك يا مولاي ،

أغنيات قديمة وينشدون لك

نشيدا آسبوها بلحن أجنبي ؛

غير أنني سوف أرتل لك أنشودة حزينة ،

تخصه من أجل الموت الذي سيظلمك ،

يرتلها بلوتون (رب العالم السفلي) ضمن أناشيده ،

بغير ابتهاج (ولى اليونانية بايان Pæan) =

الواجب المشروع للغاية .. لئلا نسمع بعد في كل أرجاء المدينة أنغام القيثارة العذبة ،
ولئلا يكتمل القمر بدرًا انتنى عشرة مرة .. ».

ونستطيع أن نسوق عددا هائلا من الأمثلة على هذه العادة أو هذا الضرب من السلوك ، عند القدماء ، ليس فقط في المؤلفات الدينية ، وإنما كذلك في الكتب أو المؤلفات المقدسة^(١)، دون أن يتم حسم القضية مع ذلك ، بل اننا قد نستطيع أن نستدعي إلى الذاكرة الكثير من الظروف المشابهة التي كان الأغريق والمصريون القدماء يستخدمون فيها آلات موسيقية ، فيرى على سبيل المثال أن المركب الجنائزي للعجل أيس كانت تصحبه ضجة المزاهر وأنغام الناي^(٢) ، وأن المزاهر كانت تستخدم عند البحث عن أوزيريس في حفل حداد حزين^(٣)، وأن المصريين كانوا يستخدمونها بالمثل لطرود جنية طيفون الشريرة^(٤) تلك التي كانت تلحق الأذى بكل ما ينبض بالحياة ، كما كانوا يستخدمونها في الحفلات الجنائزية التي تقام على النيل ؛ وقد يحق لنا أن نضيف ، فوق ذلك ، أنه كانت تستخدم آلات الناي والبوق أو النفير ، وأتينا رأينا في الجبانات التي تجاور الأهرامات الكبرى في الجيزة آلات نفخ وآلات وترية مرسومة على الجدران ، وأتينا قد لاحظنا في كهوف إيلتيا (الكاب) ، سيدة على رأس موكب جنائزي توقع على أوتار الجناح (الهارب) ، وينهض أمامها شاب يعزف على ناي مزودج (ذي شعبتين) ، وكان أمامه هو بدوره شاب يضرب اثنين من العصي المصفقة أو الصافقات إحداها بالأخرى .. الخ الخ ؛ ومع ذلك فهل نريد أن نخلص من ذلك إلى

» ثم ليستعد هذه الآليات التي توضح بشكل رائع طابع الأغنيات التي كانت توجه إلى بلوتون ، وهذه تتعارض بشكل تام مع الضراعات والتهاللات (يوريبليس ، ألكترا ، بيت ١٤٣ وما يليه) :
أغنى لك يا أبى مولولة ، أغنية بلوتون ،
الهربة ، وأنت ولقد هكذا تحت الهي ،
وأكرس نفسي لرائك دوما بهذه الطريقة كل يوم

ولعل هذه الملاحظات ، التي قد تبدو في ظروف أخرى ، مسوقة في الاهتمام بالتفاصيل ، تغدو هامة حين يتصل الأمر بالفناء والموسيقى في المصور باللغة القدم ، ولقي ألفردنا لها دراسة خاصة .
(١) Job. cap. 30, v. 31. psalm. 30, v. 2. Machab. cap. 3, v. 45.
(٢) Claudians. de IV cons. Honor. paneg. v. 685 et seq.
(٣) أوفيديسوس ، مسخ الكائنات ، الكتاب التاسع ، بيت ١٨٠ وما يليه .
(٤) بلوتارخوس (بلوتارك) لئيس ولوتريس .

أن المصريين والإغريق والرومان قد استخدموا ، في كافة أزمانهم ، هذه الآلات الموسيقية في المواكب وحفلات الجنائز ، وأن استعمال هذه الآلات لم يكن مجهولا منهم قط على مر الأيام ، كلا بالتأكيد ؛ ذلك أننا حين نخلط معا كل الحقب البعيدة منا دون أن نلقى بالا لاختلاف الأزمان وتعاقبها ، ذلك الذي صاحب معه بالضرورة تغييرات في أطوار الحضارة وفي أطوار تقدم المعارف البشرية ، سواء في مجال العلوم أو في مجال الفنون ، والتي أثرت بالتالي ولابد في تقاليد البشر وعاداتهم . سيصبح من المستحيل علينا أن نتفهم أو نتجاوب قط مع معطيات الوقائع ، وسوف نجد بالمثل ، بهذه الطريقة نفسها ، شهادات تقف مع أو تنهض ضد أى من الآراء قد نعتنقها ، فوجود شيء كان يحدث بطريقة بعينها وقتا ما ، في بلد ما ، لا يعنى أننا نستطيع أن نستخلص من ذلك أن هذا الشيء نفسه كان يحدث بهذه الطريقة نفسها في مكان آخر أو في البلد نفسه ، في زمن آخر ، فلا بد أن نتفحص مسبقا للتقاليد والعادات في هذه الأزمان المختلفة أو في هذه البلدان المختلفة من أمور مشتركة أو متعارضة ، أو بصفة خاصة ، دون أن يدعم المرء حكمه بأسانيد وحجج قوية تغطي بالاحترام ، أو بوقائع تتصل بالأزمان أو الأماكن التي يتحدث عنها ؛ فحين يبحث المرء عن الحقيقة المتأصلة دون تحيز أو حكم مسبق ، وحين يخشى من مغبة الخطأ فسوف لا تكون مجازفة كبيرة منه أن يعتد برأيه الخاص كما سوف يكون على يقين من أنه يقدم هذا الرأي من جانبه كمقاربة غير مضمونة . ولقد كانت هذه المبادئ هي مبادئنا نحن ، على الأقل ، ولقد طبقناها ونحن نحاول أن نؤسس كل ما نقوله الآن عن الموسيقى القديمة لمصر ، والتي انتهينا للتو من التعريف بحالتها الأولى .

ولسوف يكون لغوا لا طائل من ورائه أن تتوسع لأكثر من ذلك حول هذه النقطة ، والتي تبدو لنا قائمة على أساس متين . لقد كنا بصدد أن نشرح أصل وطبيعة وموضوع موسيقى قدماء المصريين وأسباب التغيرات التي ألمت بها ، وأن نحدد بدقة ما يعنيه نفور المصريين من الموسيقى ، وليس أن نقدم تاريخا لهذا الفن في مصر القديمة . ولقد انتهينا الآن من إقامة النقاط الأولية ، ولهذا فلم يعد يبقى علينا إلا أن نوضح النقاط الأخيرة التي ألقينا عليها بالفعل ، من قبل ، بعض الضوء .

وإذا ما أردنا أن نلخص ما سبق أن قلناه بخصوص الحالة الأولية لفن الموسيقى في مصر . فسوف نقول ان هذا الفن كان محاكاة للتقاليد الحميدة وتعبيرا

عنها ، يجسدها عن طريق الصوت^(١) ، أما الأسباب الأولية التي استوجبت ابتكاره فهي الألم واللذة ، وأما مبادئه الطبيعية فهي النظام والتناغم ، وأنه يركز على الجمال والرشاقة والحياة في التعبير ؛ وأنه كان لصيقا بالشعر أو ملتجما به ، كما كان يلتحم بكل الخطب الصحيحة أو المختلفة ، أى بتلك الخطب التي لم تكن معانيها تستخفى وراء الأقنعة (الرموز) وتلك التي كانت تستخفى معانيها وراء الرمز ، وإن عناصرها المتكاملة كانت الكلمات المنطوقة واللحن والإيقاع ، وإن موضوعها كان هدهدة المواطن وتنقيف العقل والتسامى بالروح ؛ وأنها كانت تهدف في النهاية إلى الإيحاء بالخلق الطيب والسلوك المستقيم ، أما وسائلها لبلوغ هذا الهدف فكانت الحكمة والفضيلة والدين والقوانين ، أما كل ما كان غريبا على هذه الأمور فلم يكن ليأثلف معها قط .

(١) حيث لم تكن الموسيقى الآلية تتج إلا بفعل أنغام غير حية تصدر عن أجسام لا حياة فيها ، فلم يكن بمقدورها أن تتفق مع الموسيقى المصرية القديمة ، التي كان غرضها يتعارض بشكل تام مع الغرض من الموسيقى الآلية .

المبحث الخامس

الحالة الثانية للموسيقى فى مصر

الأسباب المبدئية التى تسببت فيها - أصل ومنشأ هذا النوع من الموسيقى كانا غربيين على مصر - نشأت هذه الموسيقى فى آسيا ، واشتقت عن الموسيقى الآلية التى استعارت منها شكلها سواء فيما يتصل بتعقيدها أو بالمتعة التى تحدثها - هذه الموسيقى هى التى لفظها المصريون فى البداية ، باعتبارها لا شأن لها إلا إرهاب العقل وإتلاف الخلق والتقاليد ، ثم قبلوها فى الأزمنة الأخيرة وانتشرت على أيديهم وازدهرت بنجاح بعد أن شغفوا بها .

لكي نتصور بطريقة أفضل ، تلك الأسباب التي أدت بالضرورة إلى توجيه الضربات الأولى إلى الموسيقى ، والتي عملت على تدهور هذا الفن بعد حالة الكمال التي كان عليها ، وذلك في الوقت الذي كانت هذه الأسباب فيه تحدث تغييراتها الكبرى في مصر ، فإن من أوجب الأمور أن نكون لأنفسنا فكرة عن الأماكن والأزمان والأحداث والظروف التي تمت خلالها هذه الأسباب ، وبدون ذلك فإن ما قد نستطيع أن نقوله لن يكون على أكثر تقدير سوى أمور ظنية أو افتراضية ؛ وحين يتوفر ذلك فسوف ندع للقارئ مهمة عقد المقابلات بين الأحداث الأخرى السياسية ، تلك التي أسهمت بالضرورة في حدوث التقلبات والتغيرات والابتكارات والبدع التي نأخت بكلكلها فوق مصر والتي اقتادتها نحو التدهور ، حتى لا يكون علينا بعد ذلك أن نلقى بالا إلا للمسيرة التي اتبعتها الموسيقى وحدها ، حيث لم يعد من حقنا قط بعد ، أن نطمح إلى أن نلحق بالموسيقى أمورا لم تعد لها بها اليوم أية صلة على الإطلاق .

لأتهى مصر ، التي تنحصر بين سلسلتين من الجبال^(١) تمتدان شبه متوازيتين إحداهما مع الأخرى من الشمال إلى الجنوب ، بادئة من جهة الشرق بجبل المقطم وتحدها من جهة الغرب سلسلة الهضاب الليبية ، والتي - أي مصر - يحدها البحر من الشمال ، ويقع في جنوبها آخر شلالات (جنادل) النيل - حيث يندفع هذا النهر مسرعا فوق قاع غير مستقر ، عند اجتيازه لصخور واسعة من الجزائيت ، بحيث لا يهيب في هذا المكان سوى ممر وعمر لا يمكن اجتيازه عن طريق الماء ، لأتهى مصر كما نرى منفذا سهلا للغرباء من أية جهة وبخاصة في الأزمان الأولى ، حين لم يكن فن الملاحة ، الذي كان لا يزال عندئذ بالغ التخلف ، يسمح لأصغر قارب باجتياز هذه الذراع من الرمل الذي يرسبه النهر ، ويحركه بصفة مستمرة عند مصبه . ان هذه الصخور المتكسرة والتي كانت تبث الرعب حتى في قلوب أبناء البلاد أنفسهم منذ زمن لا تعيه الذاكرة ، قد ظلت كذلك حتى اليوم ، ولحد أن أفضل الملاحين ليس بمقدورهم على الدوام وحتى الآن ، أن يحولوا دون أن تجنح سفنهم هناك . فضلا عن ذلك ، فقد كان البحر ، الذي كان القدماء ينظرون إليه باعتباره مملكة طيفون^(٢) ،

(١) سقراطون ، الجغرافيات ، الكتاب السابع عشر ، ص ٩٤٦ ؛ ديونيسيوس وصف الأرض .

(٢) بلوتارك ، إيزيس وأوزيريس ص ٦٤ .

مبدأً وسبب كل شر، بل باعتباره الموت ذاته، فهو يوحى إليهم بهلع عظيم لدرجة أنهم كانوا يشعرون بأكبر صنوف المقت التي لا يمكن التغلب عليها، لكل ما كان ومن كان يحبى إليهم عن هذا الطريق. ولهذا السبب كذلك كانوا يمتنون الأجانب^(١) ويدعون لهم مباشرة التجارة الخارجية، كذلك لم يكونوا يسمحوا إلا لأقل الناس من بينهم شأنًا كي يسهموا في هذه التجارة بنصيب ما. وكما كان المصريون بعيدين عن كل اتصال بالشعوب الأخرى بسبب موقع بلادهم، فقد كانوا يناوئون بأنفسهم عن هذه الشعوب كذلك بسبب مبادئهم وبسبب طباعهم؛ وحيث لم يكن هناك ما يحفز طموحهم، إذ كانوا قانعين بثروات أرضهم التي كانت تبيء لهم بوفرة كل ما كان ضروريًا لاحتياجاتهم^(٢)، وحيث كانت تحكمهم قوانين تصف بالحكمة وتنفر عن البذخ وعادات الأمم الأخرى، فقد تمتعوا لوقت طويل بالسلام والسعادة^(٣)؛ ولعلمهم لم يكونوا ليخرجوا عن هذه الحال، بلا ريب، لو أن حدودهم التي بدأ أن الطبيعة قد جعلت منها قدرهم الذى لا فكاك منه، قد ظلت تحظى على الدوام بالاحترام.

ولقد كان سيزوستريس الذى ترى منذ نعومة أظفاره على امتشاق الحسام أول ملك من ملوك هذه البلاد، يتجاسر كي يأخذ على عاتقه حين لم يستطع أن يكبح جماح كفاءته القتالية، أن يسطر سطوة نفوذه إلى ما وراء الحدود التي حصر أسلافه فيها أنفسهم، فمضى بجيوشه الظافرة إلى أثيوبيا وآسيا وأوربا^(٤)، ساعيا،

(١) هيرودوت، التاريخ، الكتاب الثانى، ديودور الصقل، المكتبة التاريخية، الكتاب الأول، الفصل ٤٣، ص ١٣٢، ١٣٣، ١٣٤.

(٢) وعلاوة على ذلك فقد تم تأمين مصر الآن ومنذ البداية، بقوة، حتى أنها، بسبب قواتها العسكرية، التي صمدت دون مشقة، لم تسمح للأمم الأجنبية بدخولها بسهولة.

سترابون، الجغرافيات، الكتاب السابع عشر، ص ٩٤٦.

(٣) ديودور الصقل، المرجع أعلاه.

«ولكن سوف نتجه إلى أرض مصر حيث لا نشاهد حرباً بأى حال من الأحوال، وحيث لا نسمع صوت نقر الخروب، وحيث لا نعانى من المجاعة، وحيث نعلم هناك بالسكى» جبرم، فصل ٤٢، فقرة ٤.

(٤) هيرودوت، الكتاب الثانى، ديودور الصقل، الكتاب الأول، الفصل ٥٥.

لتحقيق فكرة لا تتصف بالحكمة هي أن يخضع العالم كله^(١) لقوانين بلاده الحكيمة ، ومع ذلك فقد فاته أنه لكي يحقق مشروعه هذا لابد أن يعيش وقتا طويلا بالقدر الكافي ، وبقوة وصحة ضروريتين لدعم شجاعته وطموحه الجسور والتهور . وكانت نهاية المطاف أن استقبلت مصر ، في داخلها ، أجنب هم ليسوا سوى العبيد أو الأسرى الذى كان سيزوستريس قد هزمهم ، ولم يكن هؤلاء يحظون إلا باحتقار المصريين وفزعهم منهم ، إذ لم يكن لأولئك لا ديانة ولا خلق ولا عادات المصريين .

وحيث لم يعرف خلفاء سيزوستريس أن يحملوا الغير ، على احترام صولجان ملكهم ، الذى انتهى إليهم ، والذى كان هذا الملك قد جعله بالغ السطوة عندما كان بين يديه فقد انصرفوا إلى التنازع عليه ، وسرعان ما انتزعهم منهم خصومهم ، وهيا هؤلاء الفرصة بفعل انتصقاتهم ففرد الشعوب المقهورة التى لم يتوان ابنائها عن أن ينتشروا في كل أنحاء مصر ، أو أن يثوا ويزيدوا فيها الاضطرابات والقلقل ، فجعلوا من هذا البلد الجميل فريسة لأول غاز خاول الاستيلاء عليه .

وتقدم قمبيز . وكان عندئذ ملكا للفرس ، على رأس جيش هائل فقهر المصريين بدورهم^(٢) ، ولم تكن ديانته لتقبل معيدا للاله^(٣) سوى العالم ، كما لا يستحق شيء ، في نظر ديانته ، عبادة البشر سوى الشمس^(٤) فهدم المعابد التى أقام صروحها هذا الشعب على شرف آلهته ؛ وحطم ديانته وحطم أوثانه ، وقتل المعجل أبليس وشتت الكهان وألغى الأنظمة والمؤسسات الدينية والسياسية القديمة التى كانت قائمة في هذه البلاد . لقد تغيرت وجوه كل شيء ؛ وحيث لم تعد الموسيقى تجدها دينا في الدين والقوانين فإنها لم تستطع أن تبقى على حالتها الأولى لوقت طويل ، فكان عليها منذ ذلك الوقت أن تسهم بالضرورة في كل التغيرات التى تحدث وأن تتأثر بها ، ولم تستطع كذلك أن تحافظ على براءتها وتقائها المبدئين وعلى بساطتها السامية ولا أن تحتفظ بوقارها النبيل الذى قد كان لها من قبل ، فسرعان ما استبدل

(١) ديودور الصقلي ، المكتبة التاريخية ، الكتاب الأول ، الفصل ٥٣ ، ص ٢١١ .

(٢) هيرودوت ، الكتابان الثاني والثالث ، ديودور ، الفصل ٦٨ ، ص ٢٠٣ .

(٣) هيرودوت ، الكتاب الثاني .

(٤) Justin, lib I, cap. g.

الفرس بذلك كله المفخخة الآسيوية ؛ وبعد أن كانت الموسيقى في الماضي تلقى احترام المصريين باعتبارها نعمة من الآلهة بدأت منذ هذا الوقت وقد تغيرت صورتها وتغير الغرض منها [تلقى منهم الصدد والأزدراء ، باعتبار أنه لم يعد من شأنها إلا أن تؤدي إلى رخاوة النفوس ، وإلى أن تفت في عضد الشجاعة وأن تتلف الاخلاق .

ومنذ هذا العصر ، وجب على المصريين في واقع الأمر أن يكونوا فكرة سيئة عن كل موسيقى أجنبية ، لكنهم لم يستطيعوا قط أن يزدروا موسيقاهم الخاصة بهم ، وعلى النحو الذي عرفوها عليه ، فقد كانت تحكم هذه الموسيقى التي نهضت على مبادئ أصح الفلسفات ، قوانين بالغة الحكمة ولحد تظل معه بائنة على الاحترام من جانبهم ؛ وكل الظواهر تبرهن لنا على ان ما رفضوه حقيقة ، على مر الأيام ، من هذا الفن قد جاءهم من آسيا .

فلقد عرفنا أن القوانين الخاصة بالموسيقى في مصر لم تكن تتقبل فيها^(١) إلا ما كان من طبيعته أن ينسamy بالروح وأن يعودها على المشاعر النبيلة وأن ينشئ النفوس على الفضيلة ، وان هذه القوانين كانت تحظر الزيادة البالغة والتنوع الشديد في الأنغام ، باعتبارها لا تستطيع أن تصور إلا حالة نفس الانسان العاقل والمعتدل والمتسامح والقوى والشجاع . ونحن نعرف من جهة أخرى أن النقايس النقيضة كانت على وجه الدقة هي طابع الموسيقى الآسيوية ، تلك التي كانت شديدة التنوع^(٢) ، كثيرة الانات^(٣) ، بائنة للشهوات والملذات^(٤) ، رخوة متراخية ، تدعو للفسوق وتحض على الرذيلة^(٥) . وهذه إذن هي الموسيقى التي دخلت مصر مع مجيء الفرس عندما أصبحوا سادة لها ، وهي تلك التي رفضها المصريون .

ولكننا قد قلنا من قبل إن المثالب التي جعلت من هذا النوع من الموسيقى امرا يستحق اللوم ، تعود بالدرجة الأساسية إلى نقيصة استخدام الآلات ، وهو الأمر

(١) بحس أننا مدفوعون ، على الرغم منا ، لأن نذكر المقاري على اليوم بأفكار حول الموسيقى القديمة في مصر تبدو لنا معارضة مع أفكارنا المسبقة لحد أنها تحتاج دوما انقطاع لأن تنقشع وتبيد .

(٢) Apaul. Florid. lib. I

(٣) المؤلف نفسه ، والمرجع نفسه ؛ أفلاطون ، الجمهورية ، الكتاب الثالث .

(٤) أفلاطون ، المرجع السابق .

(٥) نفس المؤلف ، ونفس المرجع .

الذى يتبقى علينا أن ندلل عليه . ولهذا فإن من الضروري أن نعود إلى منشأ هذه المثالب وإلى منبع التدهور الذى أصاب الفن ، وأن نضع يدينا على التوجيه الخاطىء الذى تلقاه هذا الفن فأعترف به عن الغاية التى هيئت له بفعل الطبيعة ، وإلا فلن يكون بمقدورنا أن نفسر علام كانت تشتمل الحالة الثانية لفن الموسيقى عند قدماء المصريين ، حيث أن هذا التوجيه الخاطىء الذى تلقاه هذا الفن فى آسيا الذى تابع مسيرته إلى مصر ، هو الذى سناول ملاحظة مسيرته ، وبخطوات تطوره ، وهو نفسه الذى ينبغي له أن يتضح كى يدعم فكرتنا .

ومنذ البداية ؛ فإن من البديهي أن الصوت ، بين كل الآلات الموسيقية ، هو أولها وأكبرها طبيعية ، وأن الآلات الموسيقية الأخرى لم يتم ابتكارها إلا بعد وقت طويل للغاية من اكتشاف فن الغناء . ويفترض توافق هذه الآلات بالضرورة ، ليس فقط وجود معرفة مسبقة بالفن الذى جاءت هذه الآلات من أجله ، وإنما كذلك وجود ومعرفة كل مبادئ الموسيقى ؛ فالعدد الضئيل للغاية من النغمات الصادرة عن تناغم وتوافق الآلات الأولية ، وكذلك استعداد هذه النغمات ، يدلان بوضوح أنهم (المصريين) قد فكروا فى هذه الآلات ، بعضها لاعطاء المقام (التون) للصوت أو للإبقاء على الصوت فى التون الذى كان المغنى قد شرع فيه من قبل ، ولكى يقود هذا المغنى إلى نقاط الارتكاز التى يستطيع أن ننقل إليها التغيرات المختلفة فى طبقات الصوت ونغماته ونبراته ، ولكى يضع الحلود التى ينبغي على المغنى أن يحصر نفسه فى داخلها ؛ أما بعضها الآخر فلكى يحدد إيقاع ووزن الشعر أو الغناء أو الرقص . إن النغمات نفسها التى كانت تكون تناغم القيثار ذات الأوتار الثلاثة كانت كذلك هى الأنغام التى أسس عليها القدماء مبادئ وقواعد علم العروض ؛ « فتلحين الخطابة^(١) - كما يقول دينيس هاليكارناس فى كتابه مقالة عن فن ترتيب الكلمات^(٢) »

Denys d'Halicarnasse, traité de l'arrangement des mots

« يتبنى منذ البداية الفاصلة الخماسية ، فهو لا يستطيع أن يعلم نحو الحاد أو الجهير لأكثر من ثلاث تونات ونصف التون ولا أن ينخفض نحو الغليظ أو الخفيض

(١) كلمة لحن (ميلودى) مأخوذة هنا بمعناها الاشتقاق ، فهى تعنى فى هذا السياق : إيقاع الجمل التى

يتألف منها الحديث .

Edit, Simon, Bircon. pag. 38 (٢)

لأبعد من هذه الفاصلة^(١)؛ لكن المبادئ التي نهضت على نظام اختلاف أو تناغم القيثارة ذات الأوتار الأربعة عند الإغريق كانت أوسع مدى من المبادئ التي سبق أن حددها المصريون القدماء في تناغم أو توافق قيثارتهم ذات الأوتار الثلاثة . كانت النغمة الوسطى تشكل في تناغم (هارموني) القيثارة ذات الثلاثة أوتار الفاصلة الرباعية مع النغمة الغليظة ومع النغمة الحادة، وكانت النغمتان الطرفيتان ترددان مجموعات من ثماني وحدات (أو كفاف^(٢))، وكان هذا هو أكبر امتداد ينبغي

(١) إليكم الاختلاف الخاص بالقيثارة القديمة ذات الأربعة أوتار والمستخدم عند الإغريق ؛ وسنعرف بالصعوبات والمساوى التي جرها التعديل الذي أدخل على القيثارة القديمة ذات الأوتار الثلاثة .



(٢) من المفيد أن نستعرض الانتباه إلى أن هذه الأنغام كانت الأنغام الأساسية في المقام الدوري ، وهو أقدم هذه المقامات ؛ ومنذ ذلك الوقت والمقام الدوري يبدأ بنغم أكثر انخفاضاً ، إذ كان يضمن فيه *Proslambanomené* : (وهو اسم أكثر الأوتار غلظة أي أشد خفوتاً) في النظام الموسيقي عند اليونانيين ، وقد سمى بهذا الاسم لأنه أضيف لأول مرة إلى القيثارة رباعية الأوتار - المرحوم هذا الاختلاف في حالته الأولية :



والذي يقدم بالمثل النغمات الرئيسية للطبقة الوسطى للصوت البشري ، سواء في ذلك أن كان صوت رجل أو صوت امرأة ؛ وتوافق النغمة الحادة فصل الصيف ، وتقابل الوسطى فصل الربيع ، أما الغليظة فتقابل الشتاء ؛ وفي واقع الأمر فإن التأثير الانفعال الذي ينتج هذه النغمات حين نتحدث ، له علاقة كبيرة بحرارة الجو في الفصول المقابلة ، كل منها ، لواحدة من هذه النغمات : فحين تنتج النغمة الأحدث - انفعال قوى وتسبب بدورها قدراً كبيراً من الحرارة في الدماء فإنها تنفق أكثر من غيرها مع فصل الصيف ؛ وحين كانت النغمة الوسطى تصدر عن انفعال معتدل وتسبب قدراً قليلاً من الحرارة ، فهي تنتمي ولابد إلى الربيع ؛ أما النغمة الغليظة ، وهي التي لا تنتج إلا عن تردد بالغ البطء ، أو بفعل مشاعر لا تحدث سوى تمضلات واهنة لا تسبب في أي حرارة أو دفء ، فهي أكثر توافقاً مع فصل الشتاء . ويلكز بلوتارك في الكتاب الرابع من أحاديث المائدة ؛ السؤال الرابع عشر ، شيئاً مماثلًا لما حين يقول ما نصه : « ويقول الدلفيو (نسبة إلى معبد دلفي) ان ربات الفن لم يطلعن قط على أسماء الأنغام أو الأوتار ؛ ولما كان العالم في مجموعه مقسماً إلى ثلاثة أقسام رئيسية : القسم الأول وهو قسم الطوائف الحامدة ، والثاني خاص بالطوائف المنحرفة ، أما الثالث فخاص بتلك الطوائف الموجودة تحت كوكب القمر ؛ وأنها جميعاً تبعد عن بعضها البعض بنسب متسقة ؛ ويصر هؤلاء على أن لكل نغمة من النغمات واحدة من ربات الفن تقوم بحراستها : فحرس النغمة الأولى الربة المسماة *Hypate* ، أما النغمة الأخيرة فحرسها الربة تيت *nete* ؛ لكن الربة ميز *mise* هي التي تقوم بحراسة النغمة الوسطى ، تلك التي نستوعب وتقود ، قدر الإمكان ، الأشياء الغائبة إلى الألفه ، والأمر الأرضية إلى الأجرام السماوية على غرار ما قدمه أفلاطون بطريقة عميت على أذهاننا تحت أسماء جنيات

للصوت أن يبلغه في الحديث العادى .

وحين ظلت الآلات الموسيقية تقتصر على هذه الأنغام الثلاثة فإنها لم تكن تستطيع أن تغنى باللحن ؛ أما عندما فكر الناس في عدد أكبر من الأوتار ؛ وأمكن الفنان أن ينوع النغمات على هواه ، فقد تخلق نوع آخر من الموسيقى لم يعد يرتبط بشيء بمبادئ اللغة المنطوقة ؛ وحيث كان بمقدور كل امرئ أن يعدل فيها طبقا لذوقه الخاص أو تبعاً لنزواته ، فإنه لم يعد يسترشد إلا بلذة الأذن ، بل بالخيلاء والميل إلى التبدل ، ساعياً للتغلب على صعوبات بالغة الضخامة دونما غاية أو غرض ودون ضرورة كذلك . لكن الجهل الذى يهمل لهذه الانحرافات الباعثة على السخرية فقد بدأ يرغب الفنان على نحو ما لأن يستسلم للأمر ، وسرعان ما نسى الناس حتى تذكر المبادئ الرئيسية لفن الموسيقى ذاته ، بفعل العادة التى اكتسبوها من هذا الفن الوليد ، وهو فن صناعة محض .

ومع ذلك فقد انقضت قرون طوال دون أن يحلم امرؤ بأن يغير شيئا فى الأغراض الأولية للآلات الموسيقية ؛ فبرغم أن ابتكار هذه الآلات يرجع طبقا لكتبتنا المقدسة إلى أزمان تسبق الطوفان^(١) ، فإنه لم يصلنا ما يشير قط إلى أن وسائل أداء الموسيقى قد زيدت فى أى بلد لأكثر من أربعة عشر قرنا بعد هذه الكارثة .

وحتى زمن سيزوستريس ، لم يكن المصريون بعد يعرفون سوى أربعة أنواع من الآلات :

١ - القيثارة ذات الأوتار الثلاثة والتى انتهينا من الحديث عنها .

= أوبريات الموت والحياة مطلقا على الأول منهن اسم تريوس [وهى التى تعد حامة خيط الحياة] ، وعلى الثانية اسم لاسيزيس [وهى التى تدبر المغزل فيمتد خيط الحياة] ويطلق على الثالثة اسم كلوطو [وهى التى تقوم بقطع الخيط فتنبئ الحياة] ؛ أما عن حركات السلوات الثلاث فقد نسبها إلى بن باعتبارهن جنيات^(٢) وليس ربات فنون . انظر بخصوص هذه الأنواع من التأملات أو الأفكار : مقالة عن خلق الروح ، للمؤلف نفسه وكذلك حواشيه تيماس لأفلاطون .

(*) سمى كنهه *sirènes* المستخدمة هنا : جنيات خرافية نصفها الأعلى لأمراة والنصف الأسفل لطائر أو سمكة ؛ وهن يسكن الصخور الوعرة بين جزيرة كبرى وساحل إيطاليا ، وكن يجذبن المسافرين بفعل طلائع وسحر غنائهن ؛ وحين لم يتأقروا ليس بغنائهن وصورتهن فقد ألقين بأنفسهن إلى البحر كما تقول الأسطورة . [المترجم]

(١) سفر التكوين ، الأصحاح ٤ ، الآية ٢٦ .

- ٢ - الدف الذى يستخدم فى ضبط إيقاع الرقصات .
- ٣ - البوقسان أو البوق ، للإعلان عن موعد الصلوات والأصاحيات والأهله أو الأتقار الوليدة ، ولدعوة الشعب للاجتماع فى المناسبات الاعتيادية عن الحياة المدنية أو لإعطاء إشارة ما فى الجيوش .
- ٤ - النفير ، عندما يتصل الأمر ببعض الأمور الهامة التى تتطلب إسهام الشعب كله . ولم يكن هذا النفير سوى أنبوب مستقيم أو مخروطى الشكل أو هو على أكثر تقدير ينجنى ببساطة عند طرفه^(١) على غرار البوق أو البوقسان الذى كان يصنع من قرن بقره ؛ مع اختلاف وحيد هو أن النفير يصنع من الخشب والصلصال أو من المعدن .

وتلكم ، على الأقل ، كانت الآلات الموسيقية التى جملها العبرانيون معهم فى هذه الفترة عند هروبهم من مضر ، بعد أن أقاموا فيها لأكثر من أربعمئة عام^(٢) ، وعلى هذا النحو كان استخدامهم لها فى البداية ، ولا يستطيع المرء أن يفترض أن هذه الآلات كانت خاصة بهم ، ذلك أنه لم تكن لتترك لهم ، فى حالة الأذلال التى انكمشوا إليها فى مصر لا الحرية ولا وقت الفراغ اللازم كى يستخدموها ؛ ولو قد كانت لدى المصريين آلات أخرى ، لما كان هناك أدلى شك فى أن الاسرائيليين لم يكونوا ليرتدودوا فى الاستيلاء عليها ، بنفس الطريقة التى استولوا بها على الآنية الذهبية والفضية المملوكة للمصريين^(٣) ؛ وفضلا عن ذلك فقد كان بنو إسرائيل قد اعتادوا على أخلاق وطباع المصريين وعلى ديانتهم ، حتى أنهم ظلوا لوقت طويل بعد خروجهم من مصر ، يعودون إلى هذه الذبابة ، وإلى هذه الطبايع ، مرات عدة ، برغم

(١) إن ما نظر إليه باعباره نايا فى لوحة اسحاق Isiaque لا يبدو لنا سوى بوق من هذا النوع ، أما سبب الخلط الذى يؤدى إلى إطلاق اسم ناى فى بعض الأحيان على البوق ، والعكس نحن نمتنع اسم بوق أحيانا إلى الناي عند القدماء ، هو أن كليهما كانا بالمثل مصنوعين من أنبوب كما كان كلاهما يحدث صفيرا ، وفى أن الخلاف الوحيد بينهما يكمن فى الحجم إذ الناي أصغر حجما من البوق ؛ ولهذا السبب كان يشار إليهما ، كليهما ، باسم توبا Tuba باللاتينية وتعنى الأنبوب أو باسم سينكس Syrnix باليونانية ، وذلك قبل أن يفكر الناس فى صنع الناي من عظمه ساق الأيل ؛ ومن الاسم اللاتينى جاء الاسم تيبا Tibia الذى أصبح اللاتين يسمون به بعد ذلك إلى الناي .

(٢) سفر الخروج ، الأصحاح الثالى عشر ، الآية ٤٠ .

(٣) شرحه ، ٢٥ .

الاعتراضات التي كان يبديها موسى باسم الرب ، اذ لم يستطيعوا تحت سطوة هذا الميل من جانبهم ، أن يقاوموا رغبتهم في صنع وثن للإله أبيس وأن يعيدوه^(١) ، مع الأخذ بطقوس العبادة التي تعود المصريون أن يقوموا بها لهذا الإله ، وكذلك مع أداء صنوف الغناء نفسها ، والرقصات نفسها التي كان المصريون يحتضنونها^(٢) .

وتؤكد كل الشواهد ان الأنواع الأربعة من الآلات الموسيقية التي انتهينا من الحديث عنها كانت أول الآلات المعروفة . وكانت هذه أول الآلات التي استخدمها المصريون لأنها أكثر بساطة من الآلات الأخرى وأكثر منها سهولة وقابلية للاستيعاب في وقت قصير ، ولأنها كانت أكثر مباشرة وأشد تأثيرا ؛ ولم يكن قدماء المصريين يعرفون غيرها في زمن موسى .

لكن الأمر لم يكن يحضى على هذا النحو في آسيا ؛ ففي هذه الفترة نفسها كان الناس مكينين بهمة فائقة على تطوير الآلات المعروفة وأبتكار آلات جديدة ؛ وسيكون من السهل على كل منا ، عن طريق التأريخ لهذه الاختراعات أن يقوم بالمقابلة بين الأحداث السياسية التي وقعت في مصر في الوقت ذاته ، وأن يتصور متى وكيف أدخلت هذه الآلات إلى هناك ، فمن المرجح أن تكون بذورها قد انتقلت إلى هناك منذ فتوحات سيزوستريس ، أو عن طريق العبيد أو الأسرى الذين اصطحبهم هذا الغازي إلى مصر معه ، أو على يد أبناء آسيا الذين جذبهم إلى هناك ظروف ودوافع مختلفة ؛ لكن هذه البلور لم يكن بمقدورها أن تنبت وتنمو بنجاح إلا حين لم يستطيع المصريون ، وقد أخضعهم الفرس ، أن يواجهوها بالمقاومة .

وطبقا لتأريخ باروس Paros فإن هيجانيس Hyganis الفريجي ، نسبة إلى منطقة في آسيا الصغرى هو أول من اخترع الناي^(٣) وأول من غنى على أساس المقام

(١) سفر الخروج ، الأصحاح الثاني والثلاثين ، الآية ١٩ ؛ ولقد كان العجل مصنوعا من الذهب . ويقول في هذا الصدد لاكتانس ، عن الحكمة الزائفة ، الكتاب التاسع ، فصل ١٠
« ان هذا العجل الذهبي كان مثلا للإله أبيس » .

(٢) سفر الخروج ، الأصحاح الثاني والثلاثون ، الآيات ١٨ ، ١٩ . ويورد فيلون اليهودي Philon في كتابه الانتشاء ان المصريين قد كانت لديهم عادة ان يفنوا الأشعار وهم يرقصون حول الإله أبيس .

(٣) Joann. Marsham, canon chronicus, AEGYPT, Hebr. Graec. ad seculum IX pag. (٣)
= 112, Londini, 1672, in- fol. Lenglet du Fresnoy, Tablettes chronologiques, ect (Deipnos. lib

الدورى، وهو فى الوقت نفسه مؤلف عديد من الأغنيات الأخرى على شرف الإلهين باخوس وديان ، وقد عاش فى نفس الوقت الذى كان أريخثيون Erichton فيه يحكم أثينا ، فى نحو عام ١٤٨٧ قبل ميلاد المسيح ، وبعد أربع سنوات من خروج الاسرائيليين من مصر ، وقبل سنتين من حكم سيروس سترس . ونحن هنا نشير إلى كل ذلك حتى يتبين القارئ بشكل أفضل ، توافق كل الأحداث التى من شأنها أن تنطبق على ما نحن بصدده ، لكى ندلل عليه .

وبرغم أن هناك احتمالا ضئيلا فى أن يتمكن رجل واحد من اختراع أشياء كثيرة ، وحده ، فإن من الأرجح على الأقل أن الناس فى هذه الفترة كانوا معينين بدرجة كبيرة بتطوير فن العزف على الناي ، وهو فن كان لا يزال حتى هذا الوقت فى مرتبة تقترب من العدم ، إذ أن أبوليوس Apulée عند حديثه عن هيجانيس هذا^(١) يذكر أن الناس لم يكونوا قد فكروا بعد فى طبيعة الأنغام ، وأنهم كانوا يستخدمون الناي بالطريقة نفسها التى ينفخون بها فى البوق ، وأنه لم تكن توجد أنواع كثيرة من الناي ، بل لم يكن قد وجد بعد الناي المثقوب تقريبا عديدة ، وأن هيجانيس هو أول من حاول العزف على نايين فى الوقت نفسه ، معا^(٢) ، وأول من أحدث عن طريق نفخة واحدة اثتلافا بين نعمتين ، إحداها حادة والأخرى غليظة ، بواسطة أنبوين أحدهما على

= (XIV, cap. 11, pag. 617, C) ويقول أنيانوس فى المرحع السابق إنه لما كان أحد ملوك فريجيا Phrygie (رولعه هيجانيس) يجهل الناي المقدس يحدث أنغاما رقيقة ، فقد كان هو أول من ابتكر الغناء بواسطته ، وجعله مطابقا لمعبرة اللغة الدورية (أحدى لهجات اليونانية القديمة) .

(١) Florid. lib. I, pag. 405. lut. Paris, 1601 in, 16

(٢) الحديث هنا يدور حول الناي المزوج ، وكانوا يطلقون عليه اسم الناي المنحنى حين يمتد انبواها متباعدين أحدهما عن الآخر بدءا من النقطة التى كانا يتصلان عندها بالقرب من الفتحه ؛ وينسب بلين Pline (التاريخ الطبيعى ، الكتاب السابع ، الفصل ٥٦) ابتكاره إلى مارسيا ، وإن كان يربطه بديس فى تراجيليته ريزوس Rhésus ، البيت ٩٢٢ ، يكفى بالقول بأن مارسيا كان ماهرا فى العزف على الناي .

وينسب كاليماخ Callimaque نشيد إلى ديانا البيت ٢٤٤ إلى مينرفا ابتكار الناي المصنوع من عظمه ساق أيل صغير ، أو ما يطلق عليه اللاتين اسم تيبيا وهو مثقوب بعدة ثقوب ؛ وقد قال بنفس هذه الأسطورة أوفيد التقويم ، الكتاب السادس ، سطر ٦٩٦ وما بعده ، ولكنه يضيف أن مينرفا قد لفظت هذه الآلة الموسيقية بعد أن لاحظت أن العزف عليها تبدو مقطبة فالتقطه ستر [شخص خرافى نصفه الأعلى لبشر والنصف الأعلى لماعز] (وهو مارسيا) وتدريب عليه ، وأصبح ماهرا فى العزف به ، ثم تجاسر على تحدى ربات الفنون ، فهزمه أبوللون وعاقبه على ذلك بأن سلخه حيا .

اليمين والأخز على اليسار^(١)، وأنه هو ، في النهاية ، أول من عين ملمس هذه الآلة .

من هذه الرواية نرى أن هيجانيس لم يكن في الحقيقة هو مخترع الناي مادامت هذه الآلة الموسيقية كانت معروفة من قبله ، وإنما هو مبتكر لنوع جديد من الناي ، هو الناي المثقوب ثقوبا عديدة ، وكذلك فن العزف على هذا الناي بتحديد أو تعيين ملامسه ، وهو أمر قد ظل مجهولا طبقا لرواية أبوليوس^(٢) . وحول هذا المعنى نفسه لابد أن نستمع إلى هذا النص من بلوتارك^(٣) : « كان هيجانيس هو أول من عزف على الناي ثم ابنه مارسياس من بعده ثم أولمب^(٤) » ؛ وقد كان بلوتارك بلا ريب يرى نفس رأينا لأنه يمضي ليقول لنا : « ذلك أنه لم يكن لا مارسياس ولا أولمب ولا هيجانيس هم أول من ابتكر الناي كما يقدر بعض الناس ، بل إن ما يستطيع المرء أن يعرفه عن طريق الرقصات والأضحيات التي تقدم على أنغام المزمار والناي إلى أبوللون وكذلك إلى ألكيه^(٥) ، بين آلهة آخرين قد تركه [هيجانيس] مكتوبا في بعض أناشيده . وفوق ذلك فإن صورته في جزيرة ديلوس توضحه مسكنا بيده اليمنى بقوسه ، ويمسك في يده اليسرى ربات الفتنة ، حيث تمسك كل واحدة هلمبن بالآلة موسيقية ، فإحدها تمسك بالقيثارة ، وأخرى بالمزمار ، وثالثة ، وهي التي تقف في الوسط ، بالناي الذي تقربه من فمها ، ولكي لا تظني أنني قد تخيلت ذلك كله [أقول لك] إن انتيكليلس وإيستير قد لاحظا الأمر نفسه كذلك في تعليقاتهم .. الخ » .

أما المؤرخ القديم جوبا Juba الذي يشير إليه أثينايس^(٦) Athénée فينسب اختراع القصبه أو المونول إلى أونيريس ، ملك وإله مصر ، ولكن هذه الآلة لم تكن

(١) انظر الفصل الرابع ، من الباب الثاني من وصفنا للآلات الموسيقية عند الشرقيين ، الدولة الحديثة ، المجلد الأول ، ص ٩٦٤ (المجلد التاسع من الترجمة العربية) .

(٢) انظر الهامش رقم ٢٧ .

(٣) De la Musique, pag 661, A. (٢)

(٤) حيث يذكر بلوتارك فيما بعد (ص ٦٦١ C) أنه يوجد اثنان يتسميان باسم أولمب ، فيبدو ان صاحبنا هنا هو أولمب الأول ، ابن مارسياس .

(٥) أول ملوك الاسرائيليين ، حكم في القرن الحادى عشر قبل مولد المسيح ، وقد قتل نفسه في معركة جلوس حيث لقي الهزيمة على يد الفلسطينيين (عن التوراة - المترجم) .

(٥) مآذبة الفلاسفة ، الكتاب الرابع ، الفصل ٢٣ ، ص ١٧٥ .

سوى قصبة من القش ، وليست بها ثقب لتعين ملمسها ، كما أخيرنا هو بذلك ، مما لا يمكن معه اعتبارها آلة موسيقية ؛ فضلا عن ذلك فإن جابلونسكى^(١) يبرهن لنا أن اسم أوزيريس لم يعرف في مصر إلا بعد هروب العبرانيين بقيادة موسى بنحو عشرين وثلاثمائة عام ، أى في العام ١٣٢٥^(٢) قبل ميلاد المسيح ؛ ونستخلص من ذلك ، أن هذا النوع من الناي ، والناى السابق عليه . كانا معروفين في فرجيا Phrygie^(٣) قبل أن يعرفا في مصر ، بل حتى قبل أن يعرف اسم أوزيريس نفسه هناك^(٤).

ومهما يكن من أمر فلنيس يمكننا فيما يبدو لنا أن يتوصل هيجانيس إلى تطوير الناي وفق العرف عليه ، لحيد من الاتقان يكفى لتقبل الناي لمصاحبة الغناء الدينى ، دون أن يلقي الأمر استنكارا ، مجرد أن يورد ذلك في تأريخه ماربردى Barres de Paros ، ما لم يكن الأمر قد تم بغية إضفاء نوع من القوة والرجولة على تلك الصرخات الحادة ، التى كان يطلقها الكهان في اليونان القديمة ، بأصواتهم المخنثة ، أثناء الرقصات التى كانوا يؤدونها على شرف أم الآلهة .

ولسنا نجد قط في الأزمنة المتأخرة ، مثلا كان الناي فيه مصحوبا بالصوت البشرى أكثر قدما من المثال الذى يقدمه لنا سفر الملوك الأول^(٥) حيث قيل : ونزل الأنبياء من الجبل تصحبهم أصوات القيثارة والجيتار والناى وضجة الدفوف ، وكان هذا في عهد شاول^(٦) في نحو عام ١٠٥٠ قبل مولد المسيح ؛ ومع ذلك فإننا

(١) معبد كل آلهة مصر ، المجلد الأول ، الكتاب الثانى ، الفصل الأول ، S ، ٦٦ .

(٢) لا يمكن أبدا أن نوفق هذا الحساب مع حساب الجداول التاريخية التى وضعها جون بلير

Jhon Blair

(٣) يجمع كل الشعراء الاغريق واللاتين على أنهم يجدون في الفريجيان (أهال فرجيا) مخترع الناي . وقد اتبع إسيدوروس هذه الرواية التى تعود إلى زمن ضارب في القدم :

الأصول ، الكتاب الثالث ، فصل ٧ من الموسيقى

(٤) ومع ذلك فإن تزنس Tzetzes لم يردد في النظر إلى كل من عطارد وأوزيريس ونوح وباعوس باعتبارهم

متعاصرين : الخليدة الرابعة ، الكتاب الثانى ، البيت ٨٢٥ وما بعده .

(٥) الأصحاح العاشر ، الآية الخامسة .

وبالرجوع إلى الكتاب المقدس ، العهد القديم ، لم أجد هذا النص في الموضع المشار إليه . [المترجم]

(٦) ابن جويرى والتنبول ، شاعر وموسيقى ، وهو الذى بنى أسوار طيبة التى كانت أحجارها ، كما تقول

الأسطورة تصطف من تلقاء نفسها [المترجم] .

لا يزال على شكوكنا في أن مثل هذا الحشد لآلات موسيقية من أنواع البغة التعارض ، وفي الوقت الذي كان فن العزف عليها لا يزال حديث العهد وغير معروف إلا في أضيق نطاق - قد استخدم في هذه المناسبة ، لهدف آخر سوى إحداث ضجة صاخبة لا مناسبة لها ، وإن كان متغما ، وذلك بقصد أن يثير أو يلقى في قلب ومشاعر الأنبياء ، تلك الرجفة وهذا الاضطراب اللذين كان القدماء يرونهما ضروريين لتوليد حماسة النبوة ؛ وليس هناك أى سبب ظاهري لكى نفترض أن مثل هذا الخليط المضطرب من أنغام القيثارات والجيتارات ، مضافا إليها ضجة الأبواق ، يمكنه أن يصنع مجموعا خنيا متناغما وصالحا للغناء . وهكذا نستطيع نحن أن نؤكد ان استخدام الناي والجيتار والقيثارة الخ . لم يكن مألوفاً أو متقبلاً بعد لا في طقوس العبادة ولا لمصاحبة الغناء ، ذلك أن فن العزف على هذه الآلات كان لا يزال حديث العهد ، لدرجة كبيرة ، ولدرجة كبيرة كذلك كان غير متقن .

وتبعاً لذلك فلا بد للمرء أن يكون على يقين من أن المصريين لم يكونوا قد قطعوا في التقدم في فن العزف بآلات النفخ والآلات الوترية شوطاً أكبر مما فعل الاسرائيليون ، لهذه الأسباب :

أولاً : كان المصريون أبعد من هؤلاء الاسرائيليين عن تلك الشعوب التي ابتكرت واتقنت هذه الآلات ، ولذلك فلم يصلهم علم بها .

ثانياً : لأن طابعهم المعادى لكل ابتكار لم يكن ليهبهم كى يدعوا للأخذ بذلك .

وثالثاً : لأن الطبيعة البدئية لموسيقاهم ولأنظمتهم كانت مناقضة لذلك .

ومع ذلك فحيث يحتمل أن نوعاً من التنافر الغريزي في الطباع ، ظل قائماً دوماً بين العبريين والمصريين ، قد أدى إلى حمل المصريين على لفظ ما يقره العبريون ، فلنأخذ ، كى نتأكد ، بشكل أفضل ، من الحالة الأولى التي كان عليها فن الموسيقى في مصر القديمة ، وسيلة أخرى للمقارنة أكثر مباشرة وأقرب منالا ، يستطيع الإغريق ان يقدموه لنا ، أو تستطيع ذلك جاليات المصريين . مادام هؤلاء الإغريق ظلوا يحتفظون لوقت طويل بديانة المصريين وتقاليدهم وعاداتهم .

وبعد هوميروس ، الذى وصف بقدر كبير من الدقة في إلباذه وأوديساه تقاليد

الاغريق القدماء ، دليلا موثوقا به لا يمكن أن يضلنا . وليس هناك بالتأكيد ما يمكنه أن يجعلنا نكون أدق الأفكار عن فن الغناء من صنوف المدح والتقريض التي كان يكيلها هذا الشاعر للمنشد فيميوس Phémios وديمودوكس Démodocus ، وما يقصه علينا أمير الشعراء هذا عن التأثيرات التي كان هذان المنشدان يبدئانه بفنهما . ومع ذلك ، وفي الوقت نفسه ، فقد لزم هوميروس الصنمت التام والمطلق حول جدارة الموسيقي الآلية : فهو في كل موضع من أشعاره يقدم لنا فن العزف على الآلات في حالة متخلفة للغاية ، مما يبرهن على أن الاغريق القدماء الذين كانوا قد تلقوا عن المصريين ، موسيقى بلغت تمام النضج فيما يتصل بالغناء ، لم يكفوا عن التردد على مصر ليعتبقوا في كل مبادئ هذا الفن التي كانت تولى أكبر اهتمامها للأناشيد المليئة بالعلم ، والمقدسة (الدينية) والتي كان قد جلبها من هذه البلاد موسايوس وأورفيوس ، ولم يكونوا قد تعلقوا بعد ، وبدرجة كبيرة ، بفن العزف على الآلات ؛ ولم تكن القيثارة حتى ذلك الوقت ، وهي الآلة الموسيقية التي تم اختراعها منذ قرون عديدة على يد عطار ، لتستخدم من جانبهم إلا لضبط الصوت ومساندته ، بل لقد كانت هذه الآلة تابعة للغناء ، حتى إن هوميروس لم يتطرق قط إلى تأثيرها الخاص ؛ وما لا شك فيه أن هذا الشاعر ، الذي لم ينس قط أن يسجل شيئا كان جديرا بالتسجيل مهما تكن ضآلته ، لم يكن ليهمل أن يميزنا بأمر يخص بالموسيقى الآلية .

أما أولمب الفريجي (١) وهو أقدم من عرف بهذا الاسم لما يقرب من قرنين قبل حرب طروادة (٢) فقد علم الاغريق فن التوقيع على الآلات الوترية . إذن فهذا الفن لم يكن معروفا في مصر بعد ، وإلا لكان موسايوس أو أورفيوس قد تبني استعماله بدلا من هذه الغيبة المطلقة لأى شيء يتيح لنا أن نجد بصيص ضوء يكشف لنا أنهما قد حصلا ، ولو قدرا ضئيلا من المعرفة عن هذا الفن ؛ اللهم إلا إذا كان هناك من يشاء لنا إن نخلط بين فن العزف على القيثارة وبين مهارة العازف ، حين يجعل قيثارته تصدر

(١) بلوتارك ، حوار حول الموسيقى القديمة ، ص ٦٦٠ .

وانظر كذلك ملاحظات بورييت Burette حول هذا الحوار :

Memoires de l'Académie des inscriptions et belles-lettres, art. XXX, pag 254, tom X, in 4.

Plut. ibid. pag. 667. Remarques de Burette. Ibid (٢)

أنغاماً عن هذا الوتر أو ذاك كى تعطى النغم أو التون للمغنى أو لتعنيه إليه إذا ما حاد عنه .

أما عن الناي ، فإن هوميروس لم يتحدث عنه إلا عند وصفه للرع أخيل في الكتاب الثامن من إلياذته ، حيث نجد الناي ينضم إلى الجيتار لمصاحبة الرقصات التي تتم في حفلات^(١) العرس . ولكنه ، حين يتحدث عن الرقصات التي كانت تتم وقت جمع الكروم ، لا يشير إلا إلى الجيتار وحده ، الذي كان عندئذ يضبط ويقود صوت المغنين^(٢) ، ثم يعود ، في مكان آخر ليتحدث عن نوع من الناي الصغير يسميه سينركس^(٣) Syrinx ، كان يستخدمه الرعاة كى يتسلوا وهم يرعون قطعانهم : الأمر الذى يجعلنا نرى أن هذه الآلة كانت لا تزال بعد في اليونان بالغة الخشونة ، وفي حالة من التدننى لا تسمح باستخدامها في مناسبات أو أوساط تحظى ببعض أهمية ، في حين كانت هذه الآلة عند العبريين منذ نحو قرنين تحظى بالفعل بمكانة نبيلة ، لدرجة بدت معها جدية بمصاحبة غناء الأنبياء ، أو على الأقل بمصاحبة الرقصات والحركات الأخرى التي كانوا يستهضون بها أنفسهم لاستلهام النبوءات ، وهذا ، على وجه التحديد ، ما يجعلنا ندرك أكثر من غيره ، كم كان الأغريق القدماء أكثر حذراً وتحفظاً في استخدام الآلات الموسيقية ، وهو ما لم يفعله العبريون الذين كانوا ، فضلاً عن ذلك ، أكثر قرباً من منبع الابتكارات أو البدع ، لكنهم أنهم يقطنون آسيا .

ولكى يقر في أذهاننا أن هذه الملاحظة ليست متسرفة أو جزافية ، فيكفى أن نقارن بين ما يقوله الشاعر الإغريقى القديم عن استخدام الناي ، وبين ما يقوله هسيود Hésiode المولود في آسيا ، والذى ربما كان يقدم لنا تقاليد بلاده بينما هو يقدم لنا الشخصيات التي قام بتصويرها في قصيدته التي عنوانها درع أو ترس أخيل ، وسوف نرى أن الشاعر يقدم لنا الناي باعتباره يستخدم في مصاحبة الصوت في الجوقات ، وكذلك في ضبط حركات الرقص لتتفق مع مقاطع الغناء . ويأتى هذا الاختلاف الملموس للغاية ، حين نلقى إليه بالنا ، بالضرورة من اختلاف الأخلاق والتقاليد

(١) إلياذة ، الكتاب الثامن عشر ، البيت ٤٩٥ .

(٢) شرحه ، البيت ٤٦٩ .

(٣) شرحه ، البيت ٥٢٦ .

الخاصة ببلد كل من هذين الشاعرين المتعاصرين ، ومن أن الناس في آسيا تتوقد حماسة بحثا عن أساليب جديدة للأداء كان يثرون بها الآلات كل يوم ، في حين كان الناس في اليونان لا يزالون محصورين في إطار المبادئ التي انتقلت إليهم من مصر إما على يد المصريين أنفسهم وإما على يد ميلامبوس أو أورفيوس ، وإن الناس هناك كانوا لا يتسامحون إلا بصعوبة بالغة في الابتكارات أو البدع التي تفد إليهم من مكان آخر .

إذن فلا يزال بمقدورنا أن نستخلص من ذلك أن فن العزف على الناي إذا صح ان الناي نفسه قد عرف في مصر في ذلك الوقت ، وإذا كان الاغريق قد استعاروا عن المصريين استعماله - وهذا أمر ضئيل الاحتمال - ما كان ينبغي أن يكون قد تقدم كثيرا عند الاغريق ، طالما كان هذا الفن حديث العهد للغاية عند الذين اخترعوه أنفسهم ؛ ذلك لأن البون شاسع بين النفخ في ساق سنبله مجوفة أو في قصبه من الغاب لاحداث صوت بها ، وبين فن مصاحبة الغناء وضبط حركات الرقص بهذه الآلة ، على النحو الذي يخرنا به هزود ، وكذلك ، ولأسباب أقوى ، بينه وبين معرفة صياغة ألحان على الناي ، كما فعل هيغانيس^(١) وابنه مارسياس^(٢) أو إمكانية مصاحبة الصوت البشري على غرار ما كان يفعله أولمب^(٣).

(١) يوانيس مارشام ، القانون الزمني ، المصريون واليهود والاعريق مع تعاليمهم (٤) إلى القرن التاسع ، الناشر أعلاه ، بلوتارك ، حوار حول الموسيقى القديمة ، ص ٦٦ .

(٢) المؤلف نفسه والمرجع نفسه ؛ أوفيد ، مسيح الكائنات ، الكتاب السادس ، سطر ٧٠٥ وما بعده و يخرنا يانيس Jean Malala الذي يجعل وجود أورفيوس متزامنا مع الوقت الذي كان جديون Gédéon يحكم الاسرائيليين ، أى عند نحو منتصف القرن الثامن قبل ميلاد المسيح - يخرنا كذلك أن مارسياس كان قد شب عن العلوق في زمن طولا Thola حفيد جديون وخليفته ، عند نحو نهاية القرن السابع ؛ ويقدم لنا هذا المؤلف مارسياس باحتارة مبتكرا للناي المصنوع من قصب البوص ؛ ونقص علينا أن هذا الشخص ، الذي انتفضت أوجاهه تبها وضغرا بمواجهه قد انتحل نفسه لقب إله . وأنه قد عقله ، وذهب ليلقي بنفسه في نهر كان يحمل اسمه منذ مولده وقد ادعى الشعراء ، طبقا لرواية هذا المؤلف أن مارسياس كان قد صارح أبوللون بعد أن جدف ضده هذا الإله ، وأنه قد قتل نفسه في نوبة جنون .

الموسوعة البيزنطية ، المجلد الثالث والعشرين ، ص ٣٦ .

ونظر كذلك حول هذا الموضوع :

Cerdemus, compend, hist. pag. 69, corp. Byzant, tom VII

Lucian. ibid, plutarque, ibid. P. (٣)

فاميكوس ، المسابقات ، الكتاب الأول ، فصل ٤ .

وبالإضافة إلى ذلك فإن الشعراء اليونانيين القدامى لا يتحدثون قط عن عادة استصحاب الصوت بالنأى ، عندما يتصل الأمر بالأغريق ، وهذا عكس ما يفعلونه عندما يكونون بصدد الحديث عن أمور تتصل بشعوب آسيا . بل لقد كانت هذه الآلة تلقى من قداماء الأغريق الأزدراء الشديد حتى إنهم ، عندما أدخلت لأول مرة في بلادهم ، قد تركوها للعبيد الفريجيان^(١) ، ولهذا السبب فإن أسماء أوائل العازفين على النأى ، والذين ظهروا لأول مرة عندهم ، كانت أسماء مشتقة من اللغة الفريجية ، بالإضافة إلى أنها أسماء لعبيد ، مثل أسماء : سمياس ، وأدون اللذين يتحدث عنهما ألكمان^(٢) Alcman ، ومثل كيون وكودالوس وبابيس الذين يشير إليهم هيبوناكت Hipponacte^(٣) . ومع ذلك فهناك مبرر كبير للاعتقاد بأن هؤلاء العازفين الأول للنأى لم يكونوا يستحذون كثيرا على اذن اليونان ، حيث ظهر هناك مثل شائع يستخدم اسمى كيون وبابيس للإشارة على أننا بصدد شخصين لا يمكنهما الاتفاق فيما بينهما ، وأنهما عند تناقسهما ، لا يستطيعان ، على أحسن تقدير ، إلا أن يصنعا السوء .

لم يكن معنى ذلك أن الأغريق ينقصهم الذوق ولا الاستعداد أو الكفاية في عزف النأى ، فها نحن نراهم بعد ذلك يقبلون عليه بقدر كبير من النجاح والاندفاع ، بل ينظرون إلى مقدرة العزف عليه باعتبارها جدارة تشرف صاحبها . يقول أرسطو^(٤) : « لم يكن يقوم بالعزف على النأى في اليونان سوى صغار الناس ، ولم يكن أمرا مشرفا لرجال طبقة الأحرار ان يعزفوا عليه ، أما يعد الانتصارات التي أحرزها الأغريق على الفرس ، فإن البذخ والوفرة في كل شيء ، جعلهم يبحثون عن المسرات والملاذات ، فأصبح العزف على النأى شائعا بينهم لحد أصبح الجهل به يعد من قبيل العار »^(٥) ، ويذكر كورنيلوس نيبوس Cornélius Népos أنه كانت تعد من الفضائل

(١) أثينايس : مآدبة الفلاسفة ، الكتاب الرابع عشر ، الفصل الخامس ، ص ٦٢٤ .

(٢) أبوليوس ، أثينايس ، المرجع السابقة .

(٣) شرحه ، المرجع السابق « اخترع هيبوناكت الهلابة الساخرة »

أثينايس ، مآدبة الفلاسفة ، الكتاب الخامس عشر ، ص ١٤ .

(٤) الجمهورية ، الكتاب الثامن ، الفصل ٦ .

(٥) ليس في هذه الشهادة ، كما نرى ، أى لبس أو غموض ، ولهذا تصبح حاسمة في القضية التي نحن

بصدها الآن .

الكبرى لإيامينداس أنه يتقن الرقص والعزف على الناي ، ويقول نفس المؤلف . إنه ، أى إيامينداس كان يؤدي كل شئ بمهارة تفوق مهارة أى شخص في طيبة ، فقد تعلم من أولمبيودور Olympiodore كيف يغنى على أنغام الناي ، كما تعلم من كاليفرون Calliphron كيف يرقص ^(١).

وهكذا يصبح منشأ الابتكارات التي تناولت فن الموسيقى ، وبصفة خاصة ، ما يتعلق منها بالآلات الموسيقية ملموسا لنا بشكل جيد ، للدرجة أصبحنا معها نميز بشكل بالغ الوضوح ، المسيرة والاتجاه اللذين سارت فيهما هذه الابتكارات ، ولكننا في الوقت نفسه ، لا نلمح بعد أى أثر يجعلنا نوقن أنها قد توغلت في مصر فيما قبل حرب طروادة .

وإذا كنا قد لاحظنا بين الرسوم التي يراها المرء على الجدران الداخلية للجبانات التي تجاور أهرام الجيزة ، أشكالا لأناس يبدون في هيئة من يعين ملمس آلات من هذا النوع ، فإنه إما أن هذه قد رسمت فيما بعد سواء على يد الفرس أو على يد الأغريق الذين أدخلوا إلى مصر عادة استخدام الناي الطويل ، وإما أن هذه الأشكال ليست في الواقع سوى أنابيب بسيطة أو أبواق تعود إلى عهد ضارب في القدم ، وإن كان من المؤكد أن الأشخاص الذين يمسكون بهذه الآلات كانوا ينفخون فيها ، كما لو كانت هي نفسها أبواقا ؛ ويرجح أن تكون هذه الأبواق من نوع تلك الآلات التي لم يكن أهل بوزنيس وليكوبوليس وأبيدوس يستطيعون تحمل صوتها ، لأنها كانت تشبه ، ولحد مفرط ، نقيق حمار ، وهو حيوان كان يذكرهم بعقريه طيفون الشريرة ؛ ولعل هذه الأنابيب أو القصبات الطويلة هي من نوع الآلات التي يسميها المصريون شنو- وبه Chnouë ، وهي كلمة تعني ، طبقا لرأى جابولونسكي النغمة التي تضرب إلى بعيد أو التي تسمع عن بعد ، أو يحتمل أن يكون هذا الاسم قد أعطى إلى هذه الآلة بسبب طولها ^(٢)؛ وأخيرا لعل هذا النوع من الآلات ، الذي

(١) غير أنه كان متمرسا للدرجة التي لم يكن فيها أى طبع أكثر منه (براعة) في إنشاد أغاني على الناي ، تعلمها على يد أولمبيودوروس ، وفي الرقص على يد كاليفرون .

(٢) يدعم أريباتوس بالمثل كل واحد من هذين الافتراضين بالبيت التالي :

« لم يحدث أن سمعنا قط ، صوتنا مثرا لفرقة القتال والحرب يمثل ما يفعل هذا الغجر (الزمار) الطويل عن »

القنص ، ك ١ ، ف ٢٧٢ »

نضعه في طبقة الناي^(١) طبقا لرأى العلماء الذين تحدثوا عنها من قبلنا ، أن كان ، على نحو الدقة ، هو البوق الذى يستخدمه قدماء المصريين ، وهو أمر لا نسمح لأنفسنا أن نقطع فيه برأى حاسم .

ويمكن أن ينطبق كل ما قلناه على الناي على كل الآلات التى يتكون جسمها الطنان من أنبوب أو قصبة ، سواء كانت أسطوانية أو مخروطية أو كان شكلها أسطوانيا ومخروطيا في وقت معا ، وملوية أو مثنية ، ذلك أن هذه الآلات جميعا لم تكن تشكل في البداية إلا نوعا واحدا ووحيدا ، وإن كانت أصنافها قد تنوعت لغير ما حد ؛ فكانت هناك أبواق من صنف الناي ، كما كانت هناك أبواق وبوقسانات بالغة التنوع ، على هذا النحو .

ولقد تناول هذه الأنواع المختلفة من الآلات ، وكذلك تلك الآلات المختلفة ، بعض تغييرات جاءت من آسيا أو من الجزر المجاورة في البحر الأبيض : فهناك قد اخترعت النايات البسيطة المزدوجة^(٢) ، أو النايات الليدية^(٣) (نسبة إلى ليديا) والنايات الفريجية^(٤) (نسبة إلى فريجيا) وال elymes أو ال scytalies^(٥) ، وال gingrines^(٦) ، وال sambuques lyrophéniciennes^(٧) وال nables^(٨) وال —————

(١) انظر دراستنا عن الآلات الموسيقية المختلفة التى نغدها وسط النقوش التى تشكل زخارف للمباني القديمة في مصر وعن الأسماء التى أطلقها عليها ، في لغتنا الأصلية ، الشعوب الأولى التى سكنت هذا البلد .
[القسم الثانى من هذا المجلد] .

(٢) انظر الماشى رقم ٢٨ .

(٣) Pindar. olymp. od. V, v. 44 et 45

(٤) يوربيديس ، البانغيات ، بيت ١٣٦ وما يليه ؛ أثيناوس ، مادية الفلاسفة الكتاب الرابع عشر ، الفصل الثامن .

(٥) وقد اخترعها أهالي فريجيا . Athen. Deipn . lib IV, cap. 24

(٦) وقد اخترعها الليبيقيون .

Id. ibid. lib IV, cap 23.

(٧) وقد اخترعها الليبيقيون . وقد كانت نوعا من المزمار

Id. ibid.

(٨) وقد اخترعها القابا دوكيان ، طبقا لما يذكره كليمانس السكندري

Strom. lib I, pag. 307

وإن كان أثيناوس (Deipn. lib IV, cap 23) يذكر أن الذين اخترعوها هم الليبيقيون .

dichordes^(١) والـ phominx^(٢) والـ trigone^(٣) والـ pectis^(٤) والـ épigone
والـ iambiques^(٥) والـ magadis^(٦) والـ syrigmon^(٧) والـ phénice^(٨) والـ scindapse^(٩) والـ
ennéachorde^(١٠) والـ barbriton^(١١) .. الخ .

وأخيرًا فقد كل هؤلاء الذين أدخلوا بعض الابتكارات إلى الموسيقى إما إغريقيا
وإما آسيويين^(١٢).

أما الآلة الوحيدة التي يتفق على نسب اختراعها إلى المصريين فهي الدف^(١٣)؛
وإذا صح أن نحكم على القدماء بما يقول المحدثون ، فلعلنا لن نجد شعبا في العالم ، فيما
عد الصينيين ، قد تملك مثل هذا العدد من الأنواع المختلفة من الدفوف ، أو قد ذهب
إلى مثل هذا المدى البعيد في فن استخدامها وتنوع نغماتها^(١٤) . ومع ذلك فعلينا ألا
نبتعد عن العصور التي نستطيع أن نتاولها بالدراسة ، مستندين في ذلك على بعض
آثار توضح ما كانت عليه موسيقى قدماء المصريين ، وبصفة خاصة ، ما كانه فن
العزف على الآلات الموسيقية ، وهو الشيء الذي يعطى طابع الحالة الثانية للفن في
مصر .

(١) أي القيثارة ذات الوترين وقد اخترعها الآشوريون ، كليمانس السكندري ، المرجع السابق ، الكتاب
الأول ، ص ٣٧ .

(٢) اخترعها الصقليون ، شرحه ، المرجع السابق .

(٣) اخترعها السريان ، أثيناوس ، المرجع السابق ، الكتاب الرابع ، الفصل ٩ .

(٤) اخترعها سافو (أثيناوس ، المرجع السابق ، الكتاب الرابع ، الفصل ٩) .

(٥) أو السطور المستقيم اخترعها إيجون من ابركيا ، أثيناوس ، الكتاب الرابع ، الفصل ٢٥ أو لا
يمكن أن تكون هذه الآلة نوعا من الجناك (الحارب) ؟ ولقد كان إيجون كذلك هو أول من مازج بين الجيتار)
الآلات الوترية (وبين الناي . (أثيناوس ، الكتاب الرابع عشر ، الفصل ٩) .

(٦) وقد اخترعها كذلك إيجون ، أثيناوس ، المرجع السابق .

(٧) أي القيثارة ذات التسعة أوتار وقد اخترعها الآشوريون ، شرحه ، المرجع السابق .

(٨) وقد اخترعها تراندر من جزيرة لسبوس ، أثيناوس ، الكتاب الرابع عشر ، الفصل التاسع .

(٩) بلين ، التاريخ الطبيعي . الكتاب الرابع ، الفصل ٥٦ ؛ كليمانس السكندري ، المرجع السابق ،

الكتاب الأول ص ٣٦ ، ٣٧ ، ٣٨ .

(١٠) Clem. Alex. Paedag. lib II, pag. 164.

(١١) انظر وصفنا للآلات الشرقية ، الباب الثالث ؛ عن الآلات الصاخبة (أو آلات الإيقاع) ، الدولة

الحديثة ، المجلد الأول ، ص ٩٧٦ (المجلد التاسع من الترجمة العربية) .

كذلك فإن زيادة عدد الأوتار في القيثارة لا تعود لأبعد من قرنين قبل حرب طروادة ، أى بعد بضع سنوات من وجود هيجانيس ، ولم تكن القيثارة ذات الأوتار الأربعة التى اسمها الأغريق كذلك قيثارة عطارد ، ليتيناها أورفيوس - دون جدال - إلا بعد عودته إلى اليونان قادما من مصر ، قاصدا أن يجعل منها مقابلة لفصول السنة (الأربعة) التى تنقسم إليها السنة فى هذا البلد ، على غرار القيثارة المصرية ذات الأوتار الثلاثة عند المصريين ، والتى كان قد اخترعها عطارد إشارة لفصول السنة الثلاثة فى مصر : وتلك نتيجة ضرورية لما ينقله إلينا ديودور^(١) حين يقول بأن أورفيوس ، كى يحظى بإعجاب الأغريق ، قد استبدل بأسماء آلهة مصر أسماء بعض أبطال الاغريق القدماء ، وانه أدخل ، بهذا الخصوص ، تجديدات وابتكارات على طقوس الاحتفالات الدينية التى للمصريين ، إذن فلا بد أنه قد فعل الشيء نفسه بخصوص القيثارة ، ولابد أنه قد أعطاها كذلك طابعا إغريقيا ، حين ركب عليها أوتارا أربعة ، وحين جعل كل واحدة من نغماتها الأربع تقابل واحدا من فصول السنة الأربعة ؛ وان كنا لا نستطيع أن نعتقد فى أنه - هو - مخترعها ، بل إننا نظن انها تستمد أصولها كذلك من آسيا .

وعندما نقرأ عند بويكا^(٢) Boece ، ان القيثارة لم تكن بعد قد زودت بأربعة أوتار وان كرويه Croebe قد زودها بوتر خامس ثم زودها هيجانيس بالسادس .. الخ فإننا نجد أنفسنا أمام رواية تقدم لنا مفاجأة تاريخية تبعث على الصدمة ، حتى ليدرك المرء للوهلة الأولى أن هناك خطأ من جانب المؤلف أو بالأحرى من جانب ناسخه ، الذى قد نقل ولابد ، دون أن يدرك ذلك ، بضع كلمات من سطر لآخر ، وأحدث بذلك اضطرابا فى الأسماء والأزمان .

إن من المستحيل أن يستطيع هيجانيس الذى عاش قبل قرنين من حرب طروادة إضافة وتر سادس إلى قيثارة كرويه الذى لم يكن قد جاء إلى الحياة إلا قبيل الفترة التى دمرت خلالها هذه المدينة ؛ إذن فمن الواجب علينا أن نعود بإضافة الوتر الرابع للقيثارة إلى القرن الذى سبق القرن الذى عاش فيه أورفيوس ، وهناك شواهد كثيرة تدل على أن هذا الابتكار قد تم على يد أولمب نفسه ، وهو الذى علم الأغريق^(٣) - فيما

(١) تاريخ المكتبات (سترابون) ، الكتاب الأول ، الفصل ٢٣ .

(٢) عن الموسيقى DE Musica ، الكتاب الأول ، الفصل ٢٠ .

(٣) انظر نما سبق ، فى البحث نفسه .

يقال — فن التوقيع على الآلات ، التورية إذ هو قد اكتسب في ذلك صيتا ذائعا^(١)؛ فهو ، طبقا لما يقدمه مفسر أو شارح أريستوفان ، الذى وضع قوانين الجيتار والذى قام بتعليمها للإغريق ؛ وعلى هذا ، فحين نعرف أن ما كان يطلق عليه في هذا الفن اسم « قوانين » الموسيقى القديمة لم يكن شيئا آخر سوى المبادئ والقواعد التى كان على المرء طبقا لها أن يقوم بالاداء والعزف ، فإننا سندرك بسهولة أن أولمبوس كان أعضاء وترا جديدا للقيثارة ، كان عليه ، في الوقت ذاته ، أن يصطنع مبادئ جديدة وقواعد جديدة تحكم طرق استخدامها ؛ ومع دورة الزمن أمكن كروبيه^(٢) أن يضيف وترا آخر إلى القيثارة ؛ ومع ذلك فإذا حدث أنه لم يكن هو على قيد الحياة إلا قبيل حصار طروادة ، فسيكون من المرجح ، والحالة هذه ، أن وتر كروبيه هذا ما كان ليصبح الوتر الخامس ، الذى يحتمل أن تكون القيثارة قد حصلت عليه بالفعل في زمن سابق .

وإذا صدقنا ما يقوله عن ذلك بلوسانياس Pausanias فإن أمفيون قد أضاف ثلاثة أوتار إلى الأوتار الأربعة التى كانت للقيثارة ويعنى ذلك ، إذا كان المقصود هنا هو أمفيون الأول ، ان القيثارة ذات السبعة أوتار قد عرفت بدءا من العام ١٤١٧ قبل العصر المسيحى ، أى في القرن نفسه الذى عاش فيه هيجانيس وكذلك في الفترة التى يمكن أن يكون ابنه مارسيا قد عاش فيها ؛ أما حين لا ننسب هذا الابتكار إلا لأمفيون الثانى فسوف تعود أقدمية هذه القيثارة إلى العام ١٢٢٦ ق . م^(٣) ، وهو ما يرجح أن تكون القيثارة ذات الأوتار الأربعة قد عرفت بالفعل قبل وجود أورفيوس . إذن فقد كنا نقف على أرض صلبة عندما انتابنا الشك في أن تكون هذه القيثارة قد تم ابتكارها على يد الأخير ، وحين ظننا أنها تستمد أصولها من آسيا ، كما أننا لم نبتعد كثيرا عن الصواب حين نسبنا هذه القيثارة إلى أولمبوس الذى ابتكر قوانين الجيتار .

قد لا نستطيع أن نحدد ، على وجه الدقة الصارمة ، الفترة التى أدخلت فيها القيثارة ذات الأوتار السبعة إلى اليونان ، لكننا نستطيع أن نخلص إلى أنها لم تحظ هناك بالقبول إلا بعد قرون عدة من اختراعها في آسيا ؛ ولقد سميت هذه القيثارة كذلك

(١) Remarques sur le Dialogue de Plutarque touchant la musique, art. XXX Mém. de l'Acad. des inscriptions et belles- lettres, tom. X, pag. 254 et suiv.

(٢) Græciæ Descriptio, lib IX, de Boetica, pag. 550, Hanoviae, 1613, in- fol.

(٣) وفي الواقع فإن هذا النوع من القيثارات قد عرفه هوميروس الذى عاش قريبا من هذه الفترة .

بقيثارة عطار ، ربما لأنهم قد جعلوا منها رمزا فلكيا بأن أقاموا رابطة بين كل واحدة من نعماتها السبع وبين واحدة من الكواكب السبعة . ولقد كان هوميروس هو أول ، أو على نحو أدق ، هو أقدم مؤلف عرفناه يتحدثنا عن هذا النوع من القيثارات ، حين وصف هذه الآلة الموسيقية^(١) وتحدث عن المغامرة التي أدت إلى نسبة اختراعها إلى عطار ، فقد جاءت فكرة هذه القيثارة إلى الإله حين رأى سلحفاة تقبل نحوه^(٢) وحين أعجب بهذه الفكرة أمسك بالحيوان على الفور ، وأفرغ صدفته من جسده وغطاها بجلد ، وثبت عليها رافعة وقنطرة لتشد الأوتار السبعة التي وضعها عليها ، وهكذا نشأت قيثارة جيدة الصنع . إن هوميروس لم يفعل ، بإعطائه لهذه الآلة أصلا مقدسا ، سوى ما كان قد فعله الشعراء الأثليون من قبله ، كذلك فقد كان كل من المصريين والأغريق يكتون لقيثارتهم من صنع عطار تيجيلا دينا ، وحين أراد الشعراء أن يحملوه على تبنى آلات جديدة من هذا النوع ، فقد نتم على هؤلاء الشعراء في النهاية ، كى يدفعوا وساوسهم - أى وساوس المصريين والأغريق - أن يقربوها إليهم باعتبارها قيثارات من صنع عطار : عندئذ كانوا يفسرون الأمر متخيلين أنه قد تم على هذا النحو ، وهنا فقط كان كل قلق أو تردد يتبدد ، ولم يكن القوم ليتخذوا مثل هذه الاحتياطات جميعها ما لم يكونوا يخشون الرأى العام ، والقوانين نفسها ، التي كانت تلفظ وتدين كل بدعة من هذا النوع .

وطبقا لظواهر الأمور فلم يكن يتسامح في هذه الخدعة من جانب الشعراء إلا لكى لا يبدو القوم خارقين للأنظمة والمؤسسات بالغة القوة ، وإلا لكى يتم تلقى ومساواة مشاعر وأفكار الرجل العادى ، الذى لم يشأ أحد أن ينأى به عن أفكاره الدينية ، خوفا من أن يتفصل فى الوقت نفسه عن مبادئ ديانته ، وعن مبادئ الأخلاقيات العامة ، ولكن الشعراء والفلاسفة كانوا يعرفون على الدوام أين يقفون وماذا يعنى ما يقولون ؟ فترباندر Terpander كان يعرف جيدا أن هذه القيثارة ذات الأوتار

(١) نشيد إلى مركوريوس (عطار) .

(٢) قدم فيلوستر اتوس بدوزو ، فى لوحاته ، وصفا لهذه الآلة التي اخترعها عطار ، وإن كان آخرون يكتون أنه حدث أن ارتطمت قدم عطار بجسد ميت وجاف لسلحفاة تركها النيل على الشاطئ بعد انخساره ، وهو الذى نجاه بها إلى هذا المكان عند فيضه ، وإذا أدى ارتطامه بها إلى حدوث رنين صادر عن أمعائها ، فقد استلهم عطار من ذلك فكرة صنع قيثارة منها .

السبعة ليست أول قيثارة مخترع ، كما لم يكن مجهول ان هذه القيثارة قد حلت محل أخرى أكثر بساطة ، هي القيثارة ذات الأربعة أوتار ؛ ونقدم برهاننا على ذلك هذين البيتين من شعره ، يوردهما إقليدس في مقدمته عن الهارموني أو التناغم^(١) :

غير أننا بعد أن نبذلنا الأنشودة ذات الصوت الرباعي ؛

سوف ننشد بعد ذلك أناشيد جديدة على القيثارة ذات الأوتار السبعة .

وواضح من هذين البيتين أن الأغريق كانوا قد هجروا القيثارة ذات الأوتار الأربعة ، تلك التي كانت تستخدم في ذلك الوقت في ضبط الغناء ، كي تحمل محلها القيثارة ذات الأوتار السبعة التي أتاحت للموسيقى - الشاعر ، حين منحه سهولة في تنويع طبقة الصوت وزيادة في مدى تنغماته لأبعد مما كان يستطيع من قبل ، دافعا قويا لتأليف أغنيات وأناشيد جديدة ؛ ومع ذلك فإن علينا أن نسترعى الانتباه إلى أن هذه القيثارة لم تكن تستخدم في الإهتالات الدينية التي تؤدي في أيام الأعياد ، وبصفة خاصة الاحتفال الذي يقام عند اكتمال بلر الربيع ، على شرف أبوللون الكارى^(٢) .

وبرغم أن القيثارة ذات الأوتار العشرة قد عرفت في آسيا وحظيت باحترام كبير من جانب العبريين منذ القرن العاشر قبل الميلاد ، فيبدو مع ذلك أنها كانت لا تزال مجهولة لمدة بلغت ثلاثة قرون إلى ما بعد هذا التاريخ في بلاد اليونان ؛ أى إلى الفترة التي كان يعيش فيها تيراندر ؛ ذلك أن هذا الشاعر لا يتحدث عن القيثارة ذات الأوتار السبعة إلا كنوع جديد من القيثارات حل حديثا محل القيثارة ذات الأوتار الأربعة : ومن هنا نستطيع الافتراض بأن هوميروس ، الذي وضع أسطورة اكتشاف عطار هذه القيثارة ، كان هو نفسه - ربما - مخترعها ، اللهم إذا لم يكن قد سبق ابتكارها من قبل على يد أمفيون ، أما بخصوص القيثارة ذات الأوتار العشرة فإن أقدم

(١) في المصور القديمة ، مؤلفي للموسيقى السبعة ، المجلد الأول ، ص ١٩ .

(٢) كثير من الشعراء

يؤمنون بك على القيثارة ذات الأوتار السبعة ،

وكذلك يثنون عليك ويجدونك في أناشيد التي لا تعرف على القيثارة ،

عندما تصود من جديد دورة ذلك الوقت

من الشهر على أسبولة في مهرجان أبوللون

ويظل الاحتفال بها طوال الليل ، عتاما يكون القمر بدرًا .

شاعر تحدث عنها هو أيون Ion الذى عاش فى نحو القرن الخامس قبل الميلاد ؛ كذلك فقد كان هذا الشاعر يونانيا من إيفيزا فى آسيا الصغرى وهو يقدم لنا القيثارة ذات الأوتار العشرة باعتبارها قد حلت محل القيثارة سباعية الأوتار ، فى هذه الأبيات من شعره :

إنك تأتين فى المرتبة العاشرة

فيما يتعلق باتفاق (انسجام) اللحن الثلاثى للهارمونية ،
فجميع الأغريق قد كانوا - قبل القيثارة ذات الأوتار الإثنى عشر ،
يفنون أناشيدهم على القيثارة ذات الأوتار السبعة ،
التي كانت نادرا ما تبهج ربة العشق .

ولا يستطيع المرء أن يشك فى أن كل هذه الابتكارات قد انتقلت إلى مصر وعرفت فيها بمجرد أن وجدت لنفسها إلى هناك سبيلا ؛ ومع ذلك فينبغى أن نكون على يقين أنها قد وصلت إلى هناك متأخرة عنها فى أى مكان آخر ، طبقا لكل الأسباب التى سقناها حتى الآن ، فالعقبات التى كانت تعترض توغلها إلى هناك كان لابد لها أن تضعف تدريجيا ثم ينتهى بها الأمر أن تنقش كلية ، مع فقدان القوانين القديمة لهذه البلاد لقوتها وسلطانها ، ومع إفساح التقاليد القديمة مكانها لتقاليد جديدة ، وفى الواقع فإن المرء يرى آلات موسيقية من كل هذه الأنواع مرسومة ومنقوشة فوق جدران المنشآت القديمة فى مصر ، ويراه المرء بين يدى أشخاص يبدو من مظهرهم أنهم كهان مصريون ، كما نجدها بالمثل بين أيدي شخصيات أو آلهة رمزيين ، وهم فى هيئة العازف : إذن فقد كانت هذه تستخدم ليس فقط فى الاحتفالات المدنية أو السياسية ، بل كذلك فى الحفلات الدينية ، ذلك أننا لا نسعى لاستبعاد الحجج أو الأسباب التى تنهض ضد رأينا ، بل إننا نريد ، عكس ذلك ، أن نضع القارئ فى وضع من يستطيع أن يحكم بنفسه طبقا لمعطيات الوقائع .

ومع ذلك فسنظل على موقفنا من أننا لا نتصور أن يكون المصريون القدماء قد أمكنهم أن يستخدموا هذه الآلات قبل زمن اختراعها فى آسيا ، فلم يكن يدخل قط فى تقاليد وأخلاقيات هذا الشعب ، وفى مبادئه الدينية والسياسية الصرامة ، أن تتقبل هذه الأنواع من الآلات الموسيقية . وليس هناك ظل لسبب فى أن يرموا على جدران مقابرهم مشاهد مرح وهو عامين وتربينات رياضية ورقصات اغث ، وإن يقدموا

في هذه الأماكن رسوما لرحلات صيد الطيور وللمواكب الجنائزية ، ولحفلات الميلاد وعمليات التحنيط وصيد السمك وأعمال الزراعة الخ بالشكل الذى نلاحظه في كهوف إيليتيا (الكاب) ؛ وأن يهملوا في الوقت نفسه تمثيل ذلك فوق جدران قصورهم وكذلك في المناسبات الأخرى التى تعد مناسبات سرور وجور ومنتعة ؛ كان بالأمكن أن يكون في هذا تنافر بالغ اللامعقولية من جانبهم ، وذلك حين يجمعون في أماكن الحداد والأحزان هذه أدوات ووسائل الرفاهية والترف من كل نوع ، إلى جانب العبيد أو المحجورين الذين تعرضوا لوطأة التعذيب أو حكم عليهم بالموت ، وإن يرموا هؤلاء وهم يعرفون على الآلات الموسيقية أمام الشخصيات الهامة ، وهو ما يراه المرء في مقابر الملوك ؛ إن هذه الللممة تمثل شتاتاً متنافراً يبعث على الصدمة الشديدة ، ويتعارض مع فكرة أن المصريين يتخذون لأنفسهم من مقارهم الأخيرة هذه دوراً للنسيان والسلام والصمت الأبدى ؛ وإنه لمن المستحيل بشكل مطلق أن نوفق بين ذلك وبين الدقة الوسوسة التى كانت تحداهم بهم أن يراعوا في كل شيء الجمجمة واللباقة ، والنظام والانسجام ، وأن يلاحظوا بشكل بالغ الصرامة التوافق والتناغم حتى في الأشياء البالغة الصغر ، ولن يكون في ذلك بالتأكيد سوى اللامبالاة أو الإهمال لمبادئهم ، وهو أمر يستحق الإدانة إذ يؤدى إلى تنفيذ أشياء مماثلة .

ومع ذلك مرة أخرى ، فلماذا لا يكون المصريون الذين لفظوا بقدر كبير من الازدراء استخدام الموسيقى المتنوعة وبالتالي استخدام الموسيقى الآلية ، قد استخدموها في الحفلات الجنائزية على وجه التحديد ، وليس في أية مناسبة أخرى أو ظرف آخر ؟ ذلك أنه يجدر بالملاحظة أن آلات الجنك (الهارب) التى يراها المرء مرسومة في إحدى مقابر الملوك ، في حين لا يلمح المرء أى صنف آخر من الآلات الموسيقية من هذا النوع في المقابر الأخرى ، قد زودت بعدد كبير من الأوتار . وعلى هذا ، فلماذا يقومون برسمها فوق جدران مقابرهم في حين أنهم قد استبعدوها من كل احتفالاتهم ومناسباتهم الحزينة ومن ضروب الغناء التى كانت تؤدى فيها ؟ ولماذا لا يستخدمها الكهان المصريون لمصاحبة الأغنيات الجنائزية التى كانوا ينشدونها فوق مقبرة أوزيريس ، أو تلك التى كانوا يغنونها ، سواء عند موت ملوكهم أو عند موت أفراد من بينهم ؟ وكيف يتأتى أن ينسى كل من ديودور الصقلي وهيرودوت ، وهما محدثاننا عن ضروب الغناء التى كانت تؤدى في هذه المناسبات أن يشيرا ، وكأنما هم

الأمر بالتنسيق بينهما ، إلى الآلات الموسيقية التي كانت تصاحب هذه الأغنيات ؟ وأى اتفاق عجيب هذا الذى يمكن أن يقوم بين هذا العدد الكبير من المؤلفين القدماء ؟ فلقد زار مصر شعراء وفلاسفة اطلع كثيرون منذ عصر هزيبود ولم يشر أحد منهم ، مجرد إشارة ، إلى هذه الآلات الموسيقية ، عند المصريين ، وكيف يحدث أن يتفق كل هؤلاء الذين يتحدثون عن هذا الفن وبشكل إجماعى ، على النظر إلى هذه الابتكارات باعتبارها قد ابتكرت أصلا فى آسيا وعلى يد الآسيويين ؟ اننا لا نعرف وسيلة أخرى لحل كل هذه الصعوبات إلا تلك التى أخذنا بها : فهى توافق بين كل الوقائع وتجد لنفسها دعما تقدمه شهادات التاريخ ، كما أنها فى الوقت نفسه تتوافق مع مسار الخطوات التى خطاها فن الموسيقى نحو التقدم .

ونحن حين نستعيد كل مرة ، تلك الفترة التى حصلت فيها أنواع الآلات الموسيقية المختلفة على بعض زيادة فى وسائل صنعها ، فإننا نضع كل امرئ فى وضع يمكنه من أن يحدد بطريقة دقيقة وموضوعية الأزمان التى كانت هذه الآلات فيها لا تزال مجهولة فى مصر ، وبالتالي تمكنه من تحديد الزمن الذى بدأت فيه الحالة الثانية لفن الموسيقى فى هذا البلد ، أى الفترة التى هجرت فيها - محاكاة للآسيويين - مبادئ الموسيقى التى كانت لا تشتمل إلا على الرشاقة والجمال وحيوية التعبير بالكلمات كى يكب المصريون ، أكثر ، على دراسة الموسيقى الآلية ، التى سرعان ما اندمجت ، وهى فن مصطنع محض ، بالغناء ، كما سترى بعد قليل .

يتفق كل من فريكرات^(١) (Phérécrate) وأريستوفان^(٢) ، وهما من شعراء الكوميديا ، وكذلك أفلاطون الفيلسوف^(٣) ، وهم الثلاثة متعاصرون ، على نسبة كل الابتكارات الموسيقية التى أدخلت إلى اليونان إلى نحو قرن أو قرنين قبل مجيئهم (وهو

(١) بلوتارك ، حوار حول الموسيقى القديمة ، ص ٦٦٥ .

(٢) مسرحية الحب ، الفصل ٣ ، المشهد ٣ .

ونحن من جانبنا نأسف ، من أننا لم نضع هنا تحت بصير القارئ النصوص التى نشر إليها من أفلاطون وأريستوفان ، وبلوتارك ، خشية من جانبنا أن يصيب ذلك القارئ بالارتباك ، وإن كانت هذه النصوص باللغة الأهمية وضعها رجال شغفوا بالتعرف على حالة الموسيقى القديمة .

(٣) القوانين ، الكتاب الثالث ، بلوتارك ، المرجع السابق ؛ وكذلك أحاديث المائدة ، الكتاب الخامس ، السؤال الثانى (أو القضية الثانية) .

زمن يتفق مع الزمن الذى فتح فيه قمعيز مصر) ، وكذلك على نسبة الاضطرابات التى أسدت هذا الفن إلى عدم كفاية القوانين الجديدة التى تم وضعها بعد أن تم تغيير الحكومة القديمة التى كانت تقوم على النمط المصرى ، تلك التى كانت تعيش قبلهم بنحو أربعمائة عام ، ويشكو ثلاثهم بمرارة من أن القوم هناك لم يتحفظوا بالقوانين التى كانت تردع كل أمور الخلاعة والفسق وكل البدع وتقصصها عن فن الموسيقى ؛ إذن فيها هى نفس الأسباب تؤدى هنا إلى نفس النتائج كما حدث فى مصر حين غير الفرس المشجعون بكل الابتكارات التى كانت تلتف هذا الفن ، حكومتها القديمة بعد أن فتحوها .

أما الشخص الذى أصاب الغناء ، طبقا لأقوال القدماء ، بأكثر الأضرار خطورة ومباشرة فهو ميلانيبيديس Melanippide^(١) مما جعل فكريكوبس^(٢) فى إحدى كوميدياته ، يظهر الموسيقى فى ثوب امرأة ممزقة الجسد بفعل ما كانت تلقاه على يد الموسيقيين ، وتكن شاكية بصفة خاصة من أن ميلانيبيديس قد جعل منها ، بعزفه على قيثارة ذات اثني عشر وترارخوة ، سقيمة ، خائرة القوى ، ومع ذلك فقد رأينا قيثارات تحمل أوتارا أكبر عددا من ذلك مرسومة فى واحدة من مقابر ملوك مصر : فهل سيقال ان القدماء المصريين كانوا أقل تشددا وأكثر تسامحا عما كان عليه الإغريق بخصوص الموسيقى ؟ لكن شهادة أفلاطون تقوض هذا الزعم . إذن فعلينا بالضرورة أن نضع كل الآلات الموسيقية من هذا النوع ، فى الحالة الثانية للموسيقى فى مصر .

وعلىنا كذلك دون شك ، على غرار ما فعل أفلاطون ، أن ننسب الانحرافات التى أصابت الموسيقى إلى الشعراء^(٣) ، وبخاصة هؤلاء الذين جعلوا الغناء يفقد وقاره النبيل ، حين بات جل همهم ان يدخلوا السرور على قلوب العامة بدلا من أن يتولوا مسئولية تعليمهم . وهكذا فعندما غير ثيسبيس^(٤) Thespis أو شخص آخر قبله^(٥)

(١) عاش ميلانيبيديس قبل ميلاد المسيح بأربعمائة وستين عاما ، وبعد فتح مصر على يد قمعيز بأكثر من نصف قرن .

(٢) بلوتارك ، المرجع السابق .

(٣) س . أن أفلاطون يقصد بهذه الكلمة المؤلفين على وجه الاطلاق ، الذين كانوا هم ، فى الوقت نفسه

شعر . وموسيقيين

(٤) داني سيسى فى العام ٥٣٦ ق . م .

(٥) يخبرنا أفلاطون عند قرب نهاية مقاله المعنونة مينوس Minos أن التراجيديات كانت بالغة القدم =

الديتياراميه وهى الأشعار الدينية التى كانت تؤدى أصلا للاحتفالات بمولد باخوس^(١) إلى هزليات شعبية ، فقد أصبح إلزاما عليه أن يحل محل الأغنيات الوقورة لهذا العيد أغاني أكثر خفة ، من شأنها أن تسرى عن العامة ! وحيث لم تكن هذه الأغنيات الأخيرة سوى تحريف أو محاكاة ساخرة للأغاني الأولى ، حتى أصبحت هذه هزلية تبعث على الضحك ، فإن الموسيقيين الذين كانوا يؤدونها لم يستطيعوا إلا أن يستيبحوا لأنفسهم كل ما عن لهم من ضروب الخلاعة ؛ ومن هنا جاءت كل المساوئ التى انزلت إلى هذا الفن . كذلك فقد وجهت التهم إلى فينيسياس Cínésias وفيرنيس Phyrnis وتيموثيه Timothée على لسان السيدة « الموسيقى » فى كوميديا فريكموس بأنهم قد أهانوها : أما الأول وهو موسيقى زنديق ماجن^(٢) فقد زاد من الاضطراب

= أثينا ، وأنها قد نشأت منذ ما قبل عصر تسبيس وفينيك Phrynique ؛ ويضيف بأنه إذا ما أُنهد اجراء بحث عن ذلك ، فسوف نجد أنها قد وجدت قبل تأسيس مدينة أثينا ، وأنها كانت نوعا من الشعر الذى يدخل البهجة كثيرا على قلوب الناس ؛ أما أرسطو فى كتابه فن الشعر أو البوليبيقا فيظن أن التراجيديا قد جاءت عن نوع من الشعر يسمى الديتياراميه أى قصائد المدح المبالغ فيه ؛ وسوف نكتشف عندما نتصدى للضروب المختلفة من الغناء والأشعار عند المصريين القدماء أن قصائد المدح المبالغ فيه من أصل مصرى ، بل إن الاسم الذى يطلق عليها هو نفسه اسم مصرى .

(١) أفلاطون ، القوانين ، الكتاب الثالث .

وقد كان باخوس عند الإغريق هو نفسه الآلهة المصرى المعروف فى مصر باسم أونيزيس ؛ ولم يكن هذا الإله الذى نقل أورفيوس عبادته إلى اليونان ، بعد أن غير اسمه ، طبقا لما يجزنا به ديودور الصقل ، فى مكتبته التاريخية ، الكتاب الأول ، الفصل ٣٣ ، وكذلك لاكتانس فى كتابه عن الديانات الزائفة Falsa Religione ، الكتاب الأول ، الفصل ٢٢ - لم يكن شيئا آخر سوى إله وزرى يمثل مبدأ الخصوبة .

(٢) انظر :

Mémoires de l'Académie des inscriptions et des belles- lettres, tom. XV, in 40, p. 343

ويبدو أن أفلاطون ، هو أيضا ، لم يكن له رأى محدد لفينيسياس ، إذ يقول على لسان سقراط فى محاورته جورجياس :

« هل تظن أن قينيסיاس بن فيليس يحبه كثيرا أن تؤدى أغانيه إلى الأخذ بيد سامعيه غير الأفضل أم أنه لا يهدف لشيء آخر سوى أن تال أغانيه إعجاب جمهور مستمعيه ؟ »

ثم يتحدث عنه أفلاطون فى مكان آخر باعتباره رجلا سيئ الخلق .

أما أثينابرس فى مؤلفه :

Deipn, lib XXII, cap. B, pag. 551

فيصور قينيسياس على أنه رجل فاسد ومؤلف محط .

الذى أدخله ميلانيبيديس من قبل في فن الموسيقى ، عن طريق الزخارف والحواشى التى أثقل بها من جديد كاهل اللحن ؛ اما فيرنيس^(١) ، فقد كان أكثر جرعة من كل السابقين عليه ، فقد تجاسر على تخيل تكوينات جديدة من النغمات ، وتعقيدات جديدة ، وتغييرات في طبقات الصوت شوهت من الطابع المبدئ للموسيقى ؛ ثم جاء بعد ذلك تيموثيه يزايد على سابقيه ويزيد الطون بلة في انحدار الفن ؛ ولهذا فقد أدين في اسبارطة بحكم يتفق بشكل مطلق مع مبادئ المصريين ؛ حكم كانت حيثياته أنه قد علم الأطفال ، الذى عليه أن يعلمهم ، موسيقى مزدحة الأنغام لحد مبالغ فيه ، مما جعلهم يفقدون الاعتدال الذى توحى به الفضيلة ، وأنه أحل النوع الكروماتيكى ، وهو رخو بطبعه ، محل التاغم (الهارمونى) البسيط الذى كان - هو - قد تعلمه .

ولا يدع هذا الحكم الذى يصدر ضد موسيقى آسيوى^(٢) ، كما لا تدع السخرية والتهمك اللذين جاءا في الكوميديات التى أشرنا للتو إليها ، الفرصة لتسرب أى شكوك لا عن نوع الموسيقى التى كان المصريون يعدون استعمالها خطرا على الأخلاق ، ولا عن موطن أصلها ولا عن سبب فسادها ؛ ويستطيع المرء أن يرى بوضوح أنها كانت موسيقى مزدحة الأنغام ، رخوة وأن فسادها صادر عن المساوىء التى كان القوم يحدثونها في آسيا الصغرى ، بسبب ما كانوا يذلولونه من جهد هناك سعيًا وراء زيادة الأنغام زيادة مضاعفة ، والقال كاهل اللحن بالزخارف والحواشى حيث تزدهم الأنغام مما يؤدى إلى إزهاق روح الفن وجفاف بناييهه ؛ وبمعنى آخر فإن ما حدث في اسبارطة كان ينبغى له أيضا أن يحدث في مصر ، كل مرة يحاول فيها الآسيويون أن يتفدوا إليها موسيقاهم من قبل أن يستولى عليها الفرس ؛ ومع ذلك ، فبمجرد أن أصبح هؤلاء الفرس سادة لها فإن شيئا لم

(١) ظلت طهية فيرنيس عرمة لوقت طويل في مدارس أثينا ، انظر :

أريستوفان ، السحب ، الفصل الثالث ، المشهد الثالث الأيات ٩ - ١٣

وتحدث أريستوفان هذا كثيرا عن فينيسياس فيرنيس ولكنه لا يذكرها مرة واحدة بالحقير .

(٢) تألق تيموثيه في العام ٣٥٧ ق . م . وكان ينتمى إلى مدينة ميليه Milet في أيونيا ، وهي منطقة في آسيا

الصغرى ، حيث الأخلاق في أكثر حالاتها انحلالا وتفسخا ، وتحدث ديموستين Démotiste باحتقار شديد عن هؤلاء الأقوم في خطبه عن حكومة الجهورية . يطلق أسخيلوس على الأغاني الأيونية اسم الأغنيات الباعثة على

الكآبة والمردة للموع ، أى الباعثة على البكاء . Philodorytos

يحل دون أن تنتشر في أرجائها هذه الموسيقى الخطرة ، بفعل التدهور الذى اعترى الفن ، وفى واقع الأمر فإنها بمرور الأيام قد انتشرت هناك بسرعة أكبر بكثير من تلك التى انتشرت بها فى اليونان . وبلا ريب فقد كان الناي من بين أولى الآلات الموسيقية التى أدخلت إلى مصر ، وهى الآلة التى يتحدث عنها هرودوت فى كتابه الثانى من تاريخه عندما يقول : كانت السيدات فى أعياد باخوس يذهبن من قرية لأخرى ، ينشدن مدائح لهذا الآلهة ، أو حين يصف العيد الذى كان يقام فى بوباسطة على شرف ديانا ، والذى كان الناس يتوجهون إليه من كل صوب عن طريق النيل بالقوارب ، رجالاً ونساء ، كلهم معا فالبعض يغنون ، يصفقون أو يدقون بأيديهم ، والبعض الآخر يعزفون على الناي^(١)؛ أما النسوة فكان يؤرجحن الجلاجل .

إن هرودوت هنا لا يتحدث عن أمور علم بها عن طريق النقل والرواية ، وإنما كان يتحدث عما رآه رأى العين . ولابد لنا أن نلاحظ بهذا الخصوص أنه لم يكن قد مضى بعد قرن من الزمان على دخول الفرس مصر لأول مرة ، وعلى حكمهم لها ، عندما كان هذا الرحالة يجوب هذه السجلات ؛ ويعنى آخر ، فقد كان لابد من مرور كل هذا الوقت على الأقل حتى يتمكن المصريون من أن يحسموا أمرهم فى أن يتقبلوا استخدام الناي فى احتفالاتهم الدينية وأن يصحبوا أغانيهم بألة كانت بسيطة للغاية ، وبلا ثقب لتعين ملامسها ، مع أنها كانت من قبل معروفة لهم ، وإن كانت لها وجهة أخرى . وإذا كانت الجثث أو القيثارات المزودة بعدد كبير من الأوتار قد خظيت بالقبول من جانبهم فى ذلك الوقت ، فمما لا شك فيه أنهم لم يستخدموها لمصاحبة أغانيهم والأعياد ، كما أن هرودوت لم يورد عنها أية إشارة ، على النحو الذى أشار به إلى الناي الذى انتبنا من الحديث عنه ؛ وهذا دليل لنا كذلك على أن هذا النوع من الآلات الزثرية التى نجدها محفورة أو منقوشة فوق جدران المنشآت القديمة فى مصر لا يمكن أن تغدو من نتاج الحالة الأولى للموسيقى فى هذا البلد ، بل هى تنتمى ، عكس ذلك ، إلى الحالة الثانية .

(١) فى ذلك الوقت ، كانت تصنع نايات باللغة الفصحى من سيقان اللوتس الذى ينمو بوفرة فى ليبيا كما نجرتنا بذلك شارح أو المعلق على أعمال يوربيديس فى الكلمات livin avion أى للزمار البلى (ألكست ، البيتان ٣٤٦ و ٣٤٧) وإلى يفرها على هذا النحو : « وكانت النايات تصنع من سيقان اللوتس الذى ينمو فى ليبيا على شواطئ نهر تريتون Triton هناك »

ومع ذلك فقد توقف اضطراب تقدم الموسيقى الآلية في مصر ، مع طرد
الفرس ، بعد نحو ثلاثين عاما من الفترة التي عالجناها ؛ فحين استعاد المصريون
بلادهم إلى حوزتهم ، فقد عادوا إلى تثبيت النظم القديمة للأمور بها ؛ وبرغم ذلك ،
فحيث لم يقدر هؤلاء أن يحتفظوا بالأثر هناك لأكثر من ستين عاما وبضعة أعوام ،
وحيث قد انتزعها الفرس منهم مرة ثانية لتأق نهايتهم بعد ذلك بتسع عشرة سنة ، على
يد الاسكندر الذي ترك حكم مصر للبطالمة ؛ وحيث اضطّر هؤلاء البطالمة ، بعد
ثلاثمائة عام إلى التخلي عنها لأغسطس ، الذي قلص مصر في النهاية إلى إقليم روماني ،
فإن طول الزمن ، وكذا التعود على أخلاقيات جديدة ، كل ذلك قد محا كلية ، على
طول المدى ، من عقل هذه الأمة الاحترام حتى لمجرد ذكرى مبادئهم القديمة ، فبدأ
الناس يتذوقون تلك الموسيقى التي لفظوها في الماضي ، وأكبوا عليها هم أنفسهم بقدر
كبير من النجاح يضارعه قدر مماثل من التأجيج والحماسة ، وأحرزوا فيها خطوات من
التقدم حتى أنهم سرعان ما تفوقوا بمهارتهم فيها على كل الشعوب الأخرى^(١) ، وكان
السكندريون على وجه الخصوص ، وبصفة عامة ، مدربين على ذلك ، حتى أن الرجل
من أدنى طبقات الشعب ، ذلك الذي لا يعرف كيف يكتب اسمه ، كان يستطيع أن
يضع يده على أدنى خطأ يمكن أن يأتيه أى واحد ، سواء عند التوقيع على الجنك
أو عند العزف على الناي^(٢) . ولقد بلغ فن العزف على الناي في مدينة الاسكندرية
درجة من الاتقان لحد أن بات العازفون السكندريون مطلوبين ، يستدعون إلى كل
مكان ؛ وكانت السعادة تملك الناس حين يستحذون على واحد من هؤلاء ، ولم
يكن أحد يرى في الأجر الذى يدفع لهم أجرا غاليا ومبالغا في غلوه لدرجة تتجاوز
الحدود ، كما أن شهرتهم وأجسادهم كانت من الأمور التي احتفى بها الشعراء .

لم يكتف البطالمة بتشجيع ورعاية هذا الفن بأكثر الأساليب دوبا وضمجيجا ،
ولكنهم طمحوا كذلك أن يبرزوا هم أنفسهم فيه ؛ ولم يكن آخر ملوكهم ليستشعر
أدنى خجل من أن يظهر بين الناس بملاص تشبه ما يرتديه عازفو الناي ، كى يبرهن
على ما تربطه بهؤلاء من صلة وعلى مكانته كعازف بينهم . كان هو نفسه ذلك الملك

الذى يقول عنه سترابون في جغرافيته^(١) : « بخلاف دعاة هذا الملك وفسوقه ، فقد تعلق بصفة خاصة بالعزف على الناي ، وبلغ به الخيلاء والغرور حد أنه لم يكن يخرج من أن ينظم داخل بلاطه مباريات في ذلك ، وأن ينافس المتبارين الآخرين على الفوز فيها » . ومن هنا جاءت كنيته فوتنجيوس أى الزمار التى أطلقها عليه المصريون . ازدراء ، ومن هنا كذلك جاءت كنيته أوليتيس أى نافخ الناي التى ألصقها به الاغريق .

منذ ذلك الوقت والمصريون لا يقبلون فقط على استخدام الآلات الموسيقية ، بل إنهم كذلك يدعون فيها ويلغون فيها أعلى درجات النضج ، وهنا لم يعد يتحتم أن تنور في نفوسهم المواجس ضد استخدامهما لتصاحب أغانيهم الدينية ، وهو الأمر الذى يؤكد لنا كذلك الكثير من مؤرخى القرون الأخيرة من العصور القديمة ؛ فيلاحظ سترابون^(٢) أنهم كانوا يعبدون أوزيريس في أيدوس ، ومع ذلك فلم يكن مسموحا في معبده ، لا للمغن أو منشد ولا لعازف ناي ولا لموقع على آلة وترية أن يقدم فنه عند تقديم القرابين^(٣) ، عكس ما يحدث بخصوص الآلهة الأخرى ، أما ابوليه Apulce فيخبرنا في الوصف الذى يقدمه عن عظمة وأبهة إيزيس^(٤) أن العازفين على الناي المخصصين للإله سيرابيس ، كانوا يكررون على ألعهم المثنية نحو الأذن اليمنى بعض ألحان اعتادوا على عزفها بالمعابد . ويورد كلوديان^(٥) Claudian أنه عند موت العجل أيس ، كانت شواطئ النيل تمتزج بفعل ضجة المزارع وكان الناي المصرى يعطش إيقاع الأغنيات التى يوجهها الناس إلى إيزيس في جزيرة فاروس . ولسوف تكون لدينا شهادات أخرى لابد من ذكرها

(١) Lib. XVII, pag. 923.

(٢) Geogr. lib- XVII, pag. 941

وقد كرر ألكساندر دالكساندر Alexandre d'Alexandre

(Genial, Deir, lib IV, cap. 17)

كلمة بكلمة ما تذكره هنا نقلا عن سترابون ، فيما عدا أنه قد أحل مدينة ممفيس محل مدينة أيدوس . فهل نأتري هو خطأ من المؤلف ؟ أم الشئ نفسه كان يحدث بالمثل في كل من أيدوس وممفيس ؟

(٣) وهذا يتفق لحد كالف مع فكرة عدد يوهيديس سبق أن أوردناها في المباحث رقم ٨٧ .

(٤) Metam. lib II.

(٥) De IV cons Honor. pan. V. 625 et seqq.

لو كان الأمر يتصل بالدفوف والمزاهر والجلاجل أو الأجراس الصغيرة لكننا لا نتحدث هنا إلا عن الآلات الخاصة بالتلحين (ميلودي) ، وليس عن الآلات الصاخبة ، فقد كانت هذه هي أولى الآلات التي ابتكرت وأولى الوسائل التي استخدمت ؛ ولقد استخدمت منذ أقدم العصور لضبط حركات الرقص والتمثيل البصامت وإرشاد حركات الأيقاع في المعابد أو الأماكن الأخرى ، أو لصد طيفون وإبعاده عن مكان العبادة ، ولهذا الدافع الأخير كذلك كانت تستخدم هذه الآلات في بعض الأحيان لمراعاة أوزان الأغنيات التي توجه إلى الآلهة .

ولعل الآن قد آن هنا كي نضع كل ما أخبرنا به الشعراء والفلاسفة القدامى ، مما يتعلق بالحالة الثانية لفن للموسيقى في مصر ؛ ولكننا قد توسعنا بالفعل كثيرا حول أسباب ونتائج هذه الفترة الأخيرة من حياة الفن ، ذلك أن الوقائع التي نستطيع أن نوردنا الآن معروفة من كل العلماء ، ولسوف تمتد هذه المناقشة وتطول دون عائد ، وهي التي كنا نود لو نختصرها ، إذا ما بد لنا ألا مناص من أن ندخل في بعض التفاصيل التي ظلت حتى هذه اللحظة مهملة من جانب الذين أكتبوا على بحوث تتناول الموسيقى القديمة ؛ وذلك لتبديد التعارض الظاهري الذي قد يبدو ماثلا لبعض الأشخاص ضد الرأي الذي أفضت بنا هذه المناقشة لكي نعتقه .

لقد كانت القضية التي علينا أن نتصدى لحلها بالغة التعقيد ؛ كان الأمر يتعلق بأن نبرهن على أن المصريين القدماء قد كانت لديهم موسيقى ، وأن هذه الموسيقى قد تأسست على مبادئ تؤكد سعادتهم ؛ وإن ما نحوه من هذا الفن كان غريبا عليهم ومضادا لمبادئهم ، وأن هذه الموسيقى الآلية ، الزاخرة بالأنغام قد نشأت وترعرعت في آسيا ، وأنها لم تستطع أن تنفذ إلى مصر بسهولة قبل أن تفتح هذه البلاد على يد قبط ، وإن خطوات تقدمها منذ ذلك الوقت قد تعثرت أو توقفت ، لتطور فجأة بعد ذلك وبسرعة مذهلة . وفي غيبة البراهين المباشرة التي تؤكد أن الموسيقى الآلية كانت مجهولة من المصريين ، فإننا قد أقمنا أحكامنا على صمت كل المؤلفين القدامى عن ذكر الآلات الموسيقية عندما كانت تواتيهم الفرصة للحديث عن موسيقى هذا الشعب ، وعن الحالة التي كان عليها هذا الفن لدى العبريين عند خروجهم من مصر ، وحتى نكون لأنفسنا فكرة عن العقبات التي حالت لوقت طویل دون نفاذ أى نوع من الابتكارات المتعلقة بالآلات الموسيقية ، فقد اتخذنا ، كوسيلة

للمقارنة ، تلك المقاومة الحادة والعنيفة التي جابهها بها الاغريق الأقدمون ، الذين كانت تتطابق مؤسساتهم الدينية وأنظمتهم السياسية ، وكذلك أخلاقياتهم لدرجة كبيرة ، مع نظائرها عند المصريين ؛ ولقد يتنا على يقين من أن هذه الابتكارات قد جوهت في اليونان بأقصى قدر من التشدد الصارم ، فعوقب المبتكرون ، ثم تأكد لنا بعد ذلك ، بفعل حقائق ملموسة ، أن الموسيقى الآلية قد مضت من آسيا إلى اليونان ثم إلى مصر ، وأنها هناك ، قد شوهدت الطابع الأول للفن .

إننا لم ننظر لعملنا باعتباره عملا من أعمال الفضول ، فلقد جهدنا لكي نستخلص منه كل النتائج التي تحوز - فيما بدا لنا - بعض أهمية ، سواء فيما يتصل بمسيرة الفن أو فيما يمس مصالح المجتمع ، ولسوف نكون قد بلغنا غايتنا المنشودة لو أننا قد نجحنا في أن ندلل وأن نقنع أنه بقدر ما تستقر الموسيقى في الاتجاه الأول الذي نتخذ لها بفعل الطبيعة ، بقدر ما تقترب - هي - من مبادئ اللغة ، وبقدر ما تتجه نحو نضج حقيقى وتحدث أثارا سعيدة ، وهو شأنها في الأزمان القديمة ؛ وأنها ، على العكس ، حين تتخذ مسارا معاكسا ، لن يكون بمقدورها إلا أن تتحلل ، وان تصبح فوق ذلك ، ضارة مؤذية ؛ وهكذا تظل الموسيقى على احترامها طالما تظل تحتفظ بطابعها الأول ، أى بالتعبير الحى والحقيقى الذى لألحانها البليغة ، تلك التى تتغلغل حتى مكنن الروح ، وطالما ظلت تمارس على القلب والوجدان سلطوتها ؛ هكذا كانت في الواقع ، وكأ رأينا ، موسيقى كل الشعوب القديمة في حالتهم الأولى ، ولعلها هي كذلك أكمل أطوارهم الحضارية ، وهي تلك الحالة التى اكتفوا فيها بالرواية الشفهية المغناة ؛ ولكن حين اكتفى فن الموسيقى بأن يتملق مشاعر حسية خالصة تصدر عن لذة غامضة ومصطنعة ، وحين أصبحت الموسيقى مشاعرا مباحا لكل نزوة يأتي بها ذوق منحل ، فقد غدت شبيهة بتلك النسوة العاهرات التى لا تحظى بإعجاب غير المنحليين في الوقت الذى يوحين فيه بأعق قدر من الاحتقار من جانب الشرفاء ؛ لم تعد الموسيقى تلقى التقدير إلا من جانب أمراء الشعوب الفاسدين ؛ على هذا النحو كان أواخر البطالة وبصفة خاصة ذلك الذى أطلق عليه هزوا وسخرية اسم فونتيجيوس و أوليتيس أى : الزمار . وعلى النحو نفسه كان السكندريون ؛ ثم جاء على هذا النوال بعض القياصرة الرومان وبصفة خاصة نيرون ، وهو قد جاء على شاكلة

رومان عصره : ومع ذلك فقد ظلت هذه الموسيقى عرضة للتهكم والرفض من جانب الفلاسفة والشعوب الخاضعة لقوانين حكمية .

كان هذا النوع الأخير من الموسيقى ، على الدوام ، نذيرا بانحلال الامبراطوريات أو كان هو مقدمة لهذا الانحلال . ولقد نشأت هذه الموسيقى في آسيا الصغرى ، وكانت ممالك هذه البلاد في أدنى درجات الاستقرار أو كانت بالأحرى مهترئة ؛ وبعد مرور وقت قصير من انتقال هذه الموسيقى إلى اليونان تغيرت الحكومة القديمة للبلاد ، واهتزت البلاد بفعل الحروب الداخلية وهاجمها اعداء خارجيون ثم غزاها الغزاة وفتحها شعوب أجنبية ؛ وحدث الشيء نفسه في عهد أواخر البطالمة (في مصر) ؛ وبمجرد أن فتح الرومان اليونان وآسيا ومصر . وبمجرد أن نفذ إلى إيطاليا ترف هذه الموسيقى الذي كان قد استشرى من قبل في اليونان وفي آسيا ، وجدنا هذه الامبراطورية الشاسعة تتمزق وتهدهدها القلاقل من كل جانب ، لتهدد العالم كله بانهارها ، ثم ينتهي بها الأمر ان تنهار أنقاضا عند أول ضربات توجهها إليها عشائر بربرية ؛ ومن جهة أخرى ، فقد كانت الشعوب التي احتفظت لأطول وقت بالموسيقى في حالتها الأولى من النضج ، هي تلك التي ظلت تحتفظ بسلامها ؛ وهكذا كان أطفالون على حق حين يقولون بالآتي يمكن المساس بمبادئ الموسيقى دون أن يصاب نظام الحكم القائم في دولة ما بخطر جسيم . وقبل ذلك فيبدو أن واحدا من ملوك ليديا ، هو كريسوس Crésus قد مر بهذه التجربة المريعة ، وكان لذلك على اقتناع تام بهذه الحقيقة الكبرى حتى أنه رد على قورش الذي كان يشكو من أن الليديين كانوا يتمردون ويثورون دون انقطاع ضد سلطته : اطلب إليهم أن يرتدوا المعاطف فوق ملابسهم ، وان ينتعلوا أحذية ثقيلة ، ومرهم بأن يعلموا أولادهم العزف على الآلات الموسيقية وبأن يغنوا وأن يشربوا ، وسوف تجد في أقرب وقت رجالهم وقد انقلبوا إلى نساء^(١)، ولن يكون هناك بعد ما تحشاه من جانبهم . ولربما كان لنفس السبب أن الصينيين القدماء ، في فنه العسكرية ، كانوا يأمرهم ، كمنارة أو مكيدة عسكرية ، بالصمغ أعدائهم بعض الأخوان الخليفة والشهوانية كي يجعلوا قلوبهم رقيقة رخوة ، وكانوا يرسلون إليهم النساء ليكتمل فسادهم^(٢).

(١) هيرودوت ، التاريخ ، الكتاب الأول .

(٢) = Mém, concernant l'histoire, les sciences et des chinois

وإذا كان صحيحاً أن كل ما يمكنه أن يسهم في تفسخ الأخلاق ، وإزهاق
 الشجاعة ، وخنق الاحساس بالفضائل الكبرى ، التي هي الضمان الوحيد للهدوء
 والسلم العامين ، والتي تبني قوة الامبراطوريات ، فإننا نخلص من ذلك إلى أن
 موسيقى قدماء المصريين في حالتها الأولى ، والتي كانت تهدف إلى اعتدال وضبط
 العواطف والانفعالات ، كانت بالضرورة مناسبة للغاية ونافعة ، تحقق سعادة لهذه
 الشعوب ، وأنها على العكس من ذلك في حالتها الثانية قد جاءت بالضرورة كارثة
 مدمرة .

= أي دراسات تتعلق بتاريخ علوم .. الخ الضيليني .

tome VII, page 104, paris, 1782, in- 40

الآلات الموسيقية القديمة

العنوان الاصلى للدراسة هو :

بحث حول أنواع الآلات الموسيقية المختلفة التى يراها المرء
من أعمال الحفر التى تشكل زخارف الباني القديمة فى
مصر ؛ وحول الأسماء التى أطلقتها عليها الأقوام الأول التى
سكنت هذا البلد ، تأليف المسير فيوتو الموسيقى المعنى
بالادب #.

الفصل الأول

عن الآلات الوترية

ملاحظات تمهيدية

حيث أن الآلات الموسيقية التي يجدها المرء منقوشة أو محفورة على المباني القديمة في مصر ، قد تم رسمها على نحو بالغ الدقة والكمال على يد زملائنا [من علماء وفناني الحملة] أو يجدها المرء مرسومة في [لوحات] هذا المؤلف ، فإنه يصبح من قبيل اللغو أن نورد وصفا لها ، ولذلك فسنكتفى بالبحث في النوع الذي يمكن أن تنتمي هذه الآلات إليه ، وفي الاسم الذي عرفت به هذه الآلات عند القدماء ، وبصفة خاصة عند قدماء المصريين .

ولكم قلنا لأنفسنا ألا يمكن أن يكون للمصادفة التي تسببت في الكثير من الكشوف والاختراعات المختلفة نصيب ما في اختراع الجناك (الهارب) ؟ ألا يمكن أن يكون التطابق القائم بين شكل هذا النوع من القيثارات الذي نحن بصدد الحديث عنه ، وبين شكل الأقواس التي يمسكها الإبطال بأيديهم وهم على رأس الجيوش في المعارك التي يجدها مرسومة فوق جدران كثير من المباني القديمة في مصر العليا قد شكل اثرا من المصاهرة أو القرى التي قامت في الأصل بين هاتين الآلتين الموسيقيتين ؟ ألا يصبح بمقدورنا أن نستنتج أن الصدفة التي جعلتنا في البداية نلاحظ النغمة التي يرددها وتر قوس عن طريق تردده بمجرد أن تؤدي لمسة ما إلى اهتزاز ، قد أدت بالتالي إلى استخدام هذا القوس بمثابة قيثارة وحيدة الوتر ؟ هناك في الحقيقة ما يمكنه على نحو طيب أن يعطى بعض ترجيح لهذا الافتراض ، وهو القيثارة وحيدة الوتر والتي تتخذ شكل قهيس ، والتي حصلنا على رسم لها من مقبرة قديمة ، والتي يذكرها بيانشينى Bianchini والتي نقلها عنه لابورد Laborde في كتابه : مقالة حول الموسيقى^(١) Essai sur la Musique . وإذ يستطيع هذا النوع من

القيثارات وحيدة الوتر ، أن يعطى نغمة متفاوت غلظتها وحدتها تبعاً لتفاوت سمك الوتر وتبعاً كذلك لتفاوت طوله أو قصره ، فإننا نخلص من ذلك أن هؤلاء القوم قد كانت لديهم إذن قيثارات وحيدة الوتر تصدر كل منها تونا أو نغما مختلفا ، وأنه قد أمكن استخدامها كخلفية للصوت وأداة لضبط الغناء ، ومن جهة أخرى ، فإن الممارسة التي لم تلبث - بالتأكيد - أن خلقت إحساسا بالضيق وعدم التوافق ، ناتجين عن التغيير المستمر والمتعاقب والذي كان الناس مضطرين لإحداثه بهذه الأقواس أو القيثارات وحيدة الوتر ، كان عليها بالضرورة أن تدفع إلى السعى إلى وسيلة لتبسيط سبل استخدامها ؛ وحينئذ تقبل الناس ، بلا جدال ، فكرة تجميعها [أى تجميع الأوتار الطويلة والقصيرة والسميكة والرفيعة] فى قيثارة واحدة ، وذلك بوضع أوتار عديدة فوق القوس الواحد تتباعد فيما بينها بمسافات متناسبة ، وهكذا سننشأ القيثارة ذات الوترين والقيثارة ذات الأوتار الثلاثة وذات الأوتار الأربعة ، والقيثارات خماسية الأوتار ، وستداسيتها ، وسباعيتها ... الخ ، وهذه الوسيلة فإن المميزات التي كانت تنوزع مبدئيا بين عدد كبير من الأقواس وحيدة الوتر سوف توجد موحدة فى قوس واحد متعدد الأوتار ، على النحو الذى نراه فى الجثث المصرى .

وعلى كل حال فإننا بعد ، لا نقدم هذه الفكرة إلا فى شكل افتراضى ، وليست لدينا أى مزاعم تعطى هذه الفكرة الآن أهمية أكبر من ذلك ، ولهذا السبب فإننا لن نتوقف عندها لوقت طويل .

المبحث الأول

عن الطيبوني أو ذلك الاسم النوعي الذى أطلقه قدماء
المصريين على الآلات الرتبية طبقا لما يقوله جابلونسكى

عندما يتعلق الأمر بتفسير ما يتصل بعادات الأقدمين وفنونهم ، فلن يكون بمقدورنا أن نورد رواية ما ، إلا بعد كثير من التحوطات ؛ فمثل هذه الأمور ، تخضع عادة لكثير من الاختلافات وكثير من التباين ، وتمثل للذهن فى البداية بطريقة غامضة غير موثوق بها لحد كبير ، وذلك بفعل الروايات المتنوعة التى يوردها عنها المؤلفون ، الذين يختلفون فى غالبيتهم العظمى فيما بينهم ، إما بسبب اللغة التى كتبوا بها ، وإما بسبب تباعد الأزمان التى عاشوا فيها ، لحد لا يستطيع المرء معه أن يقيم شيئا إيجابيا قبل أن يقارن بين رواياتهم ، وهذا هو بالتأكيد ما فعلناه .

لقد أخذنا من جابلونسكى مرشدا ؛ وحين نستمع للعون من أمثال هذا العالم فإننا نظن أن بمقدورنا أن نكب بثقة على الأبحاث التى يملها الموضوع الذى أخذنا على عاتقنا أن نعالجه هنا .

يخبرنا هذا المؤلف^(١) أن مسيحيا قديما يدعى جوزيب أو جوزيف ، يتحدث فى مؤلف له عنوانه "Mémorial sacré"^(٢) يوجد ضمن مخطوطات جامعة كامبردج ، عن آلة موسيقية مصرية تسمى بولى buni، وإن كان توماس جالا Tomas gala^(٣) ، وهو أول من عرف بهذا المؤلف ، فى هوامشه حول كتاب ألفه Jamblique يدور موضوعه حول الطقوس الدينية أو الأسرار الدينية قد أبدى ملاحظة هامة للغاية ، كما يقول العلامة جابلونسكى ، وهى أن ما كتبه جوزيف فى هذا الموضوع إنما هو مستمد من رسالة بروفير Prophyre إلى المصرى انبيون Anebon^(٤) ، وأنه بدلا من كلمة توبوى

(١) الأعمال ، المجلد الأول ، الأصوات المصرية عند الكتاب القدامى ، تحت كلمة توبوى ، ص ٢٤٤ .

(٢) فى المذكرات أو كتاب الذكرى المقدمة ، لكتاب الحفاس ، فصل ١٤٤ .

(٣) فى ملاحظاته إلى إيايمليخوس ، عن الأسرار ، ص ٢١٥ .

(٤) قد نكون مدغوعين إلى الاعتقاد بأن هجاء هذا الاسم قد تعرض للخطأ على يد النسخ ، وأن من الواجب أن نقرأه آمبون Ambon ، بذلك يصبح هذا الاسم اسم أسوة مصرية حقيقية ، إن كان هو اسمًا للآلة =

to bouni التي نقرأها في مخطوطة جوزيف ، لابد لنا أن نقرأها على أنها te bouni في
بوني .

ومع ذلك فإن فابريكوس Fabricius ، وهو أول من نشر مخطوطة جوزيف ،
وأول من أشار إليها في المجلد الثاني من مؤلفه :

Codex. pseudepigraphus vetris Testamenti أي : المخطوط المنحول للعهد القديم
حين يقدم اقتباساً^(١) من هذه المخطوطة يكتب to boni في النص ثم يكتب الكلمة
نفسها to buni في الترجمة اللاتينية ، وإن كان العلامة جابلونسكي لا يشك قط في أنه
من الضروري أن نقرأ الاسم كلمة واحدة وهو يرى أننا نستطيع أن نجد لهذا الاسم ،
الذي هو اسم آلة مصرية ، تفسيراً في اللغة المصرية . وقد بداه أن هذه الآلة الموسيقية
هي نوع من التربجونة أو القيثارة ثلاثية الزوايا والباندورة pandores والسامبوقه
sambuques ولكني يدعم ما يذهب إليه فإنه يعيد إلى الأذهان أن أثيناوس^(٢)

مصرية مما التي يتحدث عنها إبيفان :

Epiphane, advers, Haeres. lib III, p. 1093

وقد أطلق الأبريق على هذه الربة اسم برينو Britno ولاحظ أن المصريين ، وكذلك الكثير من مسيحي هذه
البلاد بصفة أخص ، وأكثر منهم في أي مكان آخر ، يتسمون عادة باسم واحدة من ألهتهم .

(Vide, origenis commentaria, lib I, origenianorum, pag. e-3)

بل لقد تسمى كذلك كثير من الرهبان المسيحيين في مصر بأسماء : في أمبو P- ambo ، وبامبو pambo أو
Pambon .

وفضلاً عن ذلك فإن هذه العادة ، التي تنتشر في كل مكان من العالم ، تظل شائعة عند الكثير من الشعوب
الخدنية فيتخذ المسيحيون أسماء لألهتهم من أسماء القديسين أو القديسات أو أسماء الأعياد ، ويتخذ اليهود أسماء
البطاركة مثل آدم وإسحاق ودavid . أما المسلمون والعرب فيتخذون كذلك من أسماء أبرز رجالات الدين
الإسلامي . الذين يسجلونهم وينظرون إليهم كقديسين ، أسماء لهم مثل : محمد ، علي ، عمر ، حسين ،
شافعي الخ .

p. 330 (١)

Athen. Deipn. lib IV, p. 157 et 182; lib XIV, pag. 636. (٢)

وقد كان مقدور جابلونسكي أن يضيف إلى هذه الشهادات ما كتبه أثيناوس : الكتاب الرابع ، الفصل ٢٥ ،
ص ١٨٣ ، E ؛ والكتاب الرابع عشر ، الفصل ٩ ص ٦٣٥ و ٦٣٨ ؛ والكتاب الخامس عشر الفصل الأول ؛
ص ٦٦٥ ، D ؛ وكذلك ما نقرأه في كتاب :

le Manuel harmonique, Nicomarque, lib I, pag. 8, édition de Meibomius, Amstelodami, in- 4

ومعجمى سويداس^(١) Suidas وهيزيخيوس^(٢) Hésychius وكذلك مارتيانوس كايلا
Martianus capella^(٣) وريشارد بوكوك^(٤) Richard pocoke ومونفوكسون^(٥) Montfaucon
قد كتبوا حول هذه الآلات المختلفة . وأخيرا فإنه يخلص من كل ذلك
إلى أن الطيبونى هو قيثارة ثلاثية لا تختلف كثيرا عن القيثارة أو الكيتار الذى نطلق
عليه اسم الجنتك أو الهارب ، وذلك فى أن أوتارها كانت توقع بالمثل بواسطة ريشة
العزف .

وقد بدا لهذا العلامة أن من المرجح كثيرا طبقا لرواية بورفير وجوزيف أن الاسم
To boni يستمد أصوله من اللغة المصرية القديمة ، واليكم على أى شىء أسس رأيه :
فى الترجمة القبطية للتوراة^(٦) تحولت كلمة جيتارا الواردة فى الترجمة السبعينية إلى
ouoi ni أى : أو - أوى - فى ؛ ونجد هذه الكلمة (جيتارا) فى الآية ٢٧ من
الاصحاح الجادى والثلاثين من سفر الخروج ؛ وفى الآية الثانية من الاصحاح الرابع
عشر من سفر الرؤيا أشير إلى نوع من القيثارات باسم (resper ouoini) ، ومن جهة
أخرى فإن هذه الكلمة الأخيرة حين تسبقها أداة التأنيث te التى تلحق عادة
بالكلمات القبطية (لتأنيث الكلمات) ، على نحو ما تلحق نغن أدوات التأنيث
بالكلمات الفرنسية ، فسوف تشكل لنا ، طبقا لما يرى ، الكلمة teouoini وهى التى
أصبحت ، بفعل تخوير أو تحريف يحدث عادة للكلمات ولاسيما عند انتقالها من لغة
لأخرى ، تكتب عند الاغريق tebouni بعد تحريف ال u أو ال ou إلى B .

(١) تحت كلمة Sambykai .

(٢) تحت كلمة Trigon .

(٣) زواج الأدياء ، الكتاب التاسع ، ص ٣١٣ ، طبعة جروت .

(٤) وصف الشرق ، المجلد الأول ، الصفحة ٦١ .

(٥) Antiquité expliquée, II, 116, 140 ect.

(٦) القبطية هى لغة المصريين الأصليين ، ولكنها تعرضت لتحويلات كثيرة بفعل احتضانها لعدد هائل من
الكلمات اليونانية التى دخلت إليها فى عهد البطلمة ؛ وقد أدت هذه الكلمات نفسها إلى إهمال أو نسيان
الكلمات المصرية ، التى استُخدمت - هى - بدلا منها ، بحيث لم يهدى فى الكتب المدونة بالقبطية سوى الربع
من الكلمات المصرية الصرف . ومع ذلك فإن كلمة تى - بونى لم ترد قط فى اللغة اليونانية ، ويحتمل كثيرا أنها
تنتمى حقيقة إلى اللغة المصرية .

ويقدم سان جيروم مثالا لهذا التحريف عندما يكتب ريموبوت^(١) Remoboth على أنها هي نفسها الكلمة التي يكتبها المصريون ريموعوت Remouot . ويستشهد جابلونسكى دعما لرأيه بمونفوكون الذى واقفه على هذا الرأى حين أطلعه على عمله فى هذا الموضوع ؛ كما يتحدث عن الرسائل التي كتبها له لاكروتشة فى عام ١٧٣٥ والتي أوضح فيها الأخير أنه يناصره كلية فى رأيه ؛ وان كانت براهين مؤلفنا ، بخصوص كلمة طيبوتى تبدو لنا قائمة على أساس متين بقدر كاف ، حتى إن شهادتي هذين العالمين اللذين يرجع إليهما ، لم تضيفا إلا القليل إلى اقتناعنا .

(١) جابلونسكى ، الأعمال ، المجلد الأول ، الأصوات المصرية عند القدماء ، تحت كلمة « ريموبوت » .

المبحث الثاني

هل كان الطيبون يوقع أو يلمس بواسطة ريشة العازف ،
وما هو الغرض الرئيسى من استخدامه

تقابل كلمة قى - بوى ، طبقا لما يظنه جابلونسكى ومونفوكون وكروتشبة الكلمة اليونانية كيتارا Citara ، فهى تشير إلى آلة ثلاثية الزوايا تختلف اختلافا طفيفا عن القيثارة أو الكيتارة ؛ وهى توقع بواسطة ريشة عزف ، وهى من نفس النوع الذى يعرف باسم الجنك أو الهارب .

وفى الحقيقة فقد كانت الآلة الموسيقية العبية المسماة كنور Kinnor التى تشير إليها الترجمة السبعينية باسم كيتارا ، تمثل فى شكل جنك ، ويشير إليها الأقباط باسم قى - أوى - قى ، ويفعل التحريف تيبونى ؛ ومع ذلك فتحن لم تتبين على أى أساس أمكن جابلونسكى أن يجزم بأن هذه الآلة الموسيقية ينبغى أن تلمس أو توقع بواسطة الريشة شأنها شأن القيثارة أو الكيتار ، فلو أن قد أتبع له ، مثلنا ، أن يتفحص هذه الآلات المحفورة أو المنقوشة على معابد مصر القديمة ، وكذا الأشخاص الذين رسموا وهم فى حالة عزف عليها ، لبات على يقين من أن شيئا لا يمكنه أن يؤدي ، بأية حالة ممكنة ، لوجود عادة مماثلة ، أى للعزف على الطيبونى أو الكيتار باستخدام الريشة أو قوس العزف ، وأن كل شيء هناك يشهد بذلك .

لقد كانت هذه الآلة ، على الأرجح ، مخصصة لمصاحبة الصوت البشرى عند الغناء الدينى ؛ فقد بدا لنا أنها كانت تستخدم على الأقل على هذا النحو ، فى الاحتفال المنقوش على إفريز واجهة المعبد الكبير الموجود فى دندرة . ولهذا السبب فقد أطلق فى غالبية الأحيان على الجنك (الهارب) اسم بسالتريون Psalterium ، وهى كلمة تعنى الآلة التى من شأنها أن تصاحب الغناء .

ولإيضاح فى أن القديس كليمانس الإسكندري قد رأى العين هذه الواقعة حين يقول^(١) : « إن تناغم البسالتريون الممجى حين يجعل من وقار المقامات اللحية

أمرا محسوسا ، كان هو النموذج الذى احتذاه تراندر عندما صاغ هذه الضراعة على النسق الدورى :

« أى جوبيتر ؛
يا مبدأ كل الأشياء ؛
ويا من تدبر كل أمر ،
إليك أتوجه بأول نشيد أصوغه »

ولابد لنا أن نفهم من كلمة البساتريون الممجي أداة موسيقية مصرية من خاصيتها أن تصاحب صوت المغنى ، إذ كان اليونانيون يطلقون اسم الممج أو البرابرة على الشعوب الأخرى جميعا ، كما أنهم لم يكونوا يعرفون فى الزمن الذى عاش فيه تراندر سوى الموسيقى التى تعلموها من المستعمرات أو الجاليات المصرية الأولى التى حكمتهم أو من فلاسفة تراقيا أمثال ميلامبوس وأورفيوس الخ ، والذين نقلوا إليهم المعارف التى اغترفوها من مصر التى تلقوا علومهم فيها ؛ وبمعنى آخر فحيث كان الجنك أو الطيبونى هو الآلة الوترية الوحيدة ، أو الأساسية التى يجدها المرء منقوشة فوق جدران المعابد المصرية ، وحيث كان هو الآلة التى يستطيع تناغمها أن يجلب الوقار ، فيكون من المرجح إذن أن القديس كليمانس كان يريد بجديته هذا الجنك ؛ وهناك شواهد قليلة على أنه قد استخدمت فقط ريشة أو قوس للعزف على هذا النوع من الآلات .

المبحث الثالث

عما كان يشترك فيه الطيورى بالضرورة مع الآلات
الموسيقية الأخرى ، وكذلك عن ضرورة وجود أنواع عديدة منه .

لاحظ أوفوريون ، الذى يذكره أثيناوس^(١) ، أن أسماء الآلات القديمة ذات الأوتار
الكثيرة تختلط فى معظم الأحيان ؛ وأن هذه الآلات قلما تختلف فيما بينها ، وأن
التغيرات المختلفة التى أدخلت عليها هى التى أدت إلى ظهور تسميات جديدة ،
برغم أن هذه الآلات ، فى حقيقة الأمر ، لم تكن تختلف كثيرا فيما بينها . وهذا على
وجه الدقة هو ما يظنه دون كالت Don calmet^(٢) الذى يعبر عن رأيه على النحو
الآتى : « فعندما يرى المرء أن البعض يزودون هذه الآلات الوترية بثلاثة أوتار ، فى حين
يزودها آخرون بأربعة ، ويزودها فريق ثالث بسبعة ، وغيرهم بعشرة ثم باثنى عشر ،
وبعد ذلك يزودها آخرون كذلك بأربعة وعشرين وترا ، وأن هؤلاء يقولون أنها كانت
تنقر بالأصابع وأن أولئك يرون أن الأمر كان يتم بواسطة القوس ، وأن فريقا قد صنعوا
أوتارهم مشدودة من أعلى إلى أسفل وإن فريقا آخر قد وضعها على سطح الآلة [أى
دون شدها بقطرة] فليس على المرء ، من أجل ذلك ، أن يزعم من فوره أنه بصدد
آلات موسيقية متباينة أو يظن أن أشياء تختلف فيما بينها على هذا النحو لا يمكنها أن
تحمل الاسم نفسه ، ذلك أن من الأمور الاعتيادية أن تجمع كل هذه الأنواع من
الأشياء وأن نضمها جميعا تحت اسم نوعى واحد ، أو أن نعبر فى بعض الأحيان عن
كل منها باسم خاص ، فلنتفحص المباني القديمة : بكم من الطرق أو الأساليب
سنرى قيثارة الأقدمين مرسومة ؟ وكم من الأسماء أطلقت عليها ؟ إننا نعرف أن الترجمة
السبعينية للتوراة قد جعلت من الكلمة العبرية كنور : كثيرا أى القيثارة الحزينة
وكيثارة وفورمنكس وهى آلات سباعية الأوتار ؛ وكانت هذه الآلات نفسها تحمل عند
الاغريق أسماء كنيارا ، ليرا ، فورمنكس ، كيثارا ، خيليس Chelys وهى مصنوعة من

(١) مآدبة الفلاسفة ، الكتاب الرابع عشر ، فصل ٤

(٢) Dissertation sur les instruments des Hébreux, p. 81. أى بحث فى الآلات الموسيقية

درع السلحفاة ، بكتيس Pectis وهى قيثارة على هيئة مشط ، باريتون أى المتعددة الأوتار ؛ ولقد استخدم الرومان هذه الأسماء نفسها ثم أضافوا إليها اسم تستودو Testudo أى القيثارة السباعية . ونحن نشير إلى كل ذلك عادة بهاتين الكلمتين : « القيثارة القديمة » .

ومع ذلك فيبدو من المرجح ، بقدر كاف ، أن هذه التسميات المختلفة لم تكن لتطلق على نوع واحد من الآلات الموسيقية ، سواء على أزمان متفرقة أو فى أماكن مختلفة لو لم تكن قد تناولت هذا النوع من الآلات سوى تغيرات طفيفة ، أو لو لم يكن من شأن هذه التغيرات الطفيفة أن تحدث بالضرورة تميزاً بين بعض هذه الآلات وبين بعضها الآخر ، فى أحوال مختلفة . ولدينا أمثلة كثيرة للغاية لأسماء مختلفة أعطيت للنوع نفسه من الآلات تبعاً لكبر أو صغر أحجامها ، أو لأن شكلها أكثر أو أقل تسطيحاً أو ارتفاعاً ، دائرياً كان أو متعدد الزوايا ، أو لأن تركيبها أكثر أو أبسط تعقيداً . فعلى هذه الشاكلة نجد لدينا هذه الأنواع المختلفة من الكمان التى نطلق عليها :

كمان الجيب أو الكمان الصغير ؛ pochette violon ،

الكمان الحامسى أو الكمان الأوسط ؛ alto أو quinte

الكمان الأوسط أو الكمان العاشق ؛ viole d'amour

الكمان الزاعق أو الرنان ؛ dessus de viole

الكمان الخفيض (العبيق والخفيض) ؛ basse de viole

الفيولونسيل ؛ violoncelle ،

أو الباص basse (الكمان غليظ الأوتار) ؛

الكونترباس (الكمان الكبير) ؛

ومثال ذلك أنواع الناي التى نعرفها باسم :

الناى الناعم أو الرقيق ؛ flute douce ،

الناى المستعرض [لاساكة بالعرض عند الشفتين] ؛ f. traversière ،

المزمار الصغير ؛ octavin

المزمار ؛ fifre

الصفارة (مزمار بستة ثقوب) flageolet .. الخ .

كذلك الحال بالنسبة لنوع الآلات التي ينتمى إليها الجيتار والقيثارة والعود الألمانى ، والعود ، والأعواد ذات الأقواس والماندولين الخ .

ولقد كان الشيء نفسه ولا ريب يحدث عند الأقدمين ، فالأسماء المختلفة التي منحوها سواء للجنك أو للطيبونى أو للقيثارة لم تكن تستخدم إلا للإشارة إلى بعض تغييرات طفيفة في شكلها أو في تركيبها ، أو في تناسب أجزائها وأحجامها .

وهكذا كانت لدى المصريين آلات طيبونى من أنواع مختلفة وأشكال مختلفة ، فكان لديهم ما هو على شكل جنك (هارب) وما هو على شكل قيثارة وما هو على شكل جيتار ؛ وحين نتفحص آلات الجنك التي نراها منقوشة أو مرسومة فوق المباني الأثرية في مصر ، فإننا نلاحظ تفاوت أحجامها ، وكذلك تفاوت عدد أوتارها بين القلة والكثرة . ودون أن نتوقف طويلا للحديث عن غاية كل منها ومناسبات استخدامها ، وهى أمور لا نستطيع أن نقدم تفسيرها إلا بشكل افتراضى ، فسوف تقتصر على ملاحظة أن آلات الجنك ذات الأوتار العشرة التي نراها فوق إفريز واجهة المعبد الكبير في دندرة ، وكذلك في كهوف إيلثيا (الكاب) وفي المعبد الصغير المقام في مدينة أبو (جزيرة فيله) كانت مخصصة على ما يبدو لمصاحبة ضروب الغناء الدينى في الاحتفالات المهمة الكبرى ، على نحو ما كانت عليه ، عند العبريين ، آلة الكنور أسور أى آلة الجنك أو الصنج ذات العشرة أوتار . ولقد كان هذا النوع من الآلات ، يلقي بالمثل ، ودون جدال ، تقديرا بالغا من الاغريق ، إذ نجد الشاعر أيون Ion يحتفى به في شعره^(١) .

ونادرا ما ترسم آلات الطيبونى التي تتخذ شكل القيثارة على المباني المصرية ،

(١) انظر اثنيتا رات المرسومة في واحدة من الجدران المألوفة للأهرام الكبرى بالجيزة ، وتلك المرسومة في كهوف إيلثيا (الكاب) ، اللوحة ٧٠ ، الشكل ٢ ، وكذلك تلك الخاصة بمقابر الملوك ، وتلك الموجودة في طيبة والموجودة بالمعبد الصغير في مدينة أبو (جزيرة فيله) .

(٢) نسبة إلى القابلة إيلثيا رة الولادة مساعدة الربة هيرا . (المتروجم ،

(٢) تعرف لك على القيثارة نثيدا من عشر طبقات متضمة ،

يتميز باتساق الأنغام المرفوقة على القيثارة الثلاثية ،

تقدما كان جميع الاغريق ينشدون لك نثيدا من أربع طبقات ،

على القيثارة السباعية متوجهين به إلى ربة نادرة من راعييات الفنون .

فنحن لم نلاحظ وجود آلات من هذا النوع إلا في مكانين :

١ - فوق جدران سلم يوجد في قاع الحجرة الخامسة من المعبد الكبير في دندرة ؛ وقد زودت القيثارة التي يراها المرء في هذا المكان بأربعة أوتار ؛ ويبدو أنها كانت تستخدم هناك لمصاحبة الأغاني التي تقدم في عيد من أعياد النصر .

٢ - فوق خريطة للعالم محفورة في سقف معبد صغير يقع في أعلى المعبد الكبير في دندرة ؛ وهي قيثارة ذات ثلاثة أوتار وتمثل النخبة التي تحمل هذا الاسم . وهذه القيثارة ، على الأرجح ، هي من نفس نوع تلك التي يتحدث عنها ديودور الصقلي في تاريخه للعالم ، الكتاب الأول ، والتي ذكر أن كل وتر من أوتارها يوافق فصلا من فصول السنة .

ولا تزال القيثارة تستخدم حتى اليوم ، ولا يزال يدور ذلك في بعض أحياء القاهرة ؛ ويتعرف عليها المرء بسهولة في الآلة المسماة كسر (كسرة مشددة على البين) في أعماق أفريقيا ، ويجلبها معهم عادة سكان السودان والبرابرة أو البربر حين يأتون لقضاء بعض مصالحهم في القاهرة ؛ فهذه الآلة إنما هي في الحقيقة قيثارة حقيقية ؛ وبرغم أنها قد صنعت بخشونة وبدائية فإنها تضم كل الأجزاء التي قدم هوميروس وصفا لها في أنشودته إلى عطارد . وسوف نتحدث عنها بتفصيل أكبر عندما نتصدى بالحديث عن الحالة الراهنة للموسيقى في مصر .

أما بخصوص آلات الطيبوني التي صنعت على شكل جيتار ، فإننا لم نلاحظ وجودها إلا في مكان واحد ، مما قد يدفع إلى الظن بأن هذا النوع من الآلات كان أقل أهمية ، من ناحية الاستعمال ، من النوعين السابقين .

وعلى هذا فقد وجدت عدة أنواع من الطيبوني على نحو مماثل تنوع الآلات الوترية واختلافها فيما بينها . ولابد أن اسم طيبوني أو تيبوني ، وقد كان اسما نوعيا ، كان يطلق بصفة خاصة على الآلة الموسيقية التي تتخذ منها غموضا للأخريات ؛ ولقد كانت هذه ، في مصر ، تسمى بالطيبوني ، كما كانت تسمى عند العبريين بآلة الكنور ؛ وكانت هي القيثارة عند اليونانيين ؛ كذلك فقد كان هذا الاسم النوعي ، في هذه وتلك من اللغات الثلاث ، فيما يبدو ، اسما مشتركا لكل الآلات الموسيقية الوترية .

المبحث الرابع ،

اسم بسالتريون (السنطور) هو الأقدم شهرة والأوسع انتشارا ، وهو اسم لآلة مصرية . من أين جاء هذا الاسم الذى كان يستخدم صفة للطبولي ؟

ليس هناك ، بين كل الأسماء التى أطلقت على الآلات التى تحمل هذا الاسم النوعى طبولي ، اسم أوسع انتشارا وشهرة بين كل الشعوب القديمة والحديثة من اسم بسالتريون . ولا يشير هذا الاسم لآلة موسيقية بعينها بقدر ما يقدم لنا فكرة عن الممارسات التى من شأن الآلات الوترية أن تؤدىها ، أى مصاحبة الصوت ، على النحو الذى سبق أن استرعيينا إليه الأنظار .

ويشير القديس كليمانس السكندري^(١) فى مؤلفه les stormates إلى البسالتريون باعتباره آلة موسيقية تستخدم عند أداء طقوس العبادة عند المصريين . ومع ذلك ، فمن المحتمل أن نجد هذا الكاتب يتكلم بشكل أفضل عما كان يدور فى عصره عنه عما كان يحدث فى زمن متأخر ؛ ولكنه رغم ذلك يستخدم اسم بسالتريون Psalterion باعتباره اسما نوعيا ، يمكن إطلاقه على كل الآلات الوترية التى يستخدمها المصريون ، ذلك أنه لا يستخدم هذا الاسم إلا فى صيغة الجمع ، ليس هذا وحسب ، بل إنه لا يتحدث عن آلة وترية أخرى غيرها ، بل إنه كذلك ، لا يشير فى هذا المجال إلى الآلات الموسيقية الأخرى ، المختلفة ، إلا بأسمائها النوعية .

ويستمد الاسم بسالتريون ، على وجه الترجيح ، أصله من كلمة قديمة يلفظها العرب : سنطير (فتحة فسكون) ويشار بها اليوم إلى آلة موسيقية لها شكل الجناك أو الصنج (الحاراب) ، متخذة وضعا معكوسا ، وموضوعة فوق جسم زان : وهى

(١) ولكن إذا ما توجهوا بكل اهتمامهم إلى الناي والقيثارة والانسداد والرئيس والتصنيق ، كما يفعل المصريون ، وكذلك إلى رجاء وقت فراغهم بهذه الطريقة ، فإنهم سيكونون بذلك مبالغين للمبالاة ، وقبحين متصليين من النظام والطريق القويم إلى أقصى حد ؛ ذلك أن أصوات الصنجات (الصاجات) والدفوف (الطبول) تردد عالية على مسامعهم ، وتندى الآلات الموسيقية خاضعة لهم » - الكتاب الثانى ، فصل ٤ ص ١٦٢ .

الآلة نفسها التي نطلق نحن عليها اسم تمبانون ^(١) Tympanon. أما المصريون القدماء الذين كانوا يلحون عادة أدوات التعريف والتكثير والتأنيث .. الخ إلى أسمائهم ، على نحو ما نفعل نحن في اللغة الفرنسية ، فقد كان عليهم لذلك أن يضيفوا إلى كلمة سنطير أداة التذكير في pi ، وهكذا كانوا يلفظونها بيسنطير .

أما الآشوريون ، الذين كانت تعرف عندهم هذه الآلة بالاسم نفسه ، فقد ألحقوا بها النهاية الخاصة بالاصطلاحات التعبيرية في لغتهم وأسموها بيسنطيران أو فيسنطيران . وقد كان النبي دانيال هو أول من أشار إليها في التوراة بهذا الاسم الأخير باعتبارها آلة موسيقية خاصة بالآشوريين ، ويلمس المرء بوضوح أنه لا يمكن نسبة هذه الآلة إلى اللغة العبرية ، ولا إلى اللغة الكلدانية ، حيث إن كل كلمة في هاتين اللغتين لا ينبغي لها أن تضم سوى ثلاثة حروف أو مقاطع جذرية ، في حين توجد هنا أربعة حروف تشكل مقاطع صوتية في هذه الكلمة .

وحيث قد نقلت هذه الآلة بعد ذلك إلى الإغريق باسمها الأخير ، فقد جعلوا اسمها في البداية ولا ريب بيسانتريون ؛ ومع ذلك فحيث أن المقطع الصوتي الثاني يحدث نغمة أنفية لابد لها أن تثير نفور أذانهم المرفهة ، فإنهم بفعل تحويل يحدث في الغالب في كل اللغات قد غيروها إلى بيسالتريون Pisaltérion ، ثم أصبحت بفعل الاندغام إلى بسالتريون ^(٢) Psaltérion .

وأخيرا فإن الأقباط الذين عادت إليهم كلمة سنطير بعد أن حرفت على هذا النحو ، فجاءت منكسرة على نحو ما ، قد أضافوا إليها من جديد أداة التذكير pi ، وجعلوا منها بيبسالتريون ^(٣) Pipsaltérion . وهو اسم لا يزالون يشيرون به إلى آلة موسيقية مخصصة لمصاحبة الصوت .

ومع ذلك ، فبرغم أن كلمة بيسنطير قد تناولتها الكثير من التغييرات

(١) زودت هذه الآلة بأوتار من النحاس الأصفر ، وكانت تفر بهشة صغيرة من الخشب .

(٢) يجيزنا فورسيوس Vossius أن الكلدانيين قد اعتادوا على أن يستبدلوا حرف اللام بحرف النون ، وبخاصة في الكلمات الدخيلة على لغتهم ، وأن العبرانيين قد تطبعوا بهم عادة أثناء الأسر البابلي .

(٣) Kircher, lingua Aegypt. restituta (: كيرشر ، اللغة المصرية المصونة) .

والتحويرات فإن المرء يرى بوضوح أنها ظلت على الدوام تستعمل من جانب الشعوب الشرقية القديمة ، باعتبارها صفة لآلات الطيوني ، أى للآلات الوترية التى من شأنها مصاحبة الصوت ، وليس باعتبارها اسما يطلق على آلة موسيقية بعينها .

الفصل الثانى

عن آلات النفخ المختلفة عند قدماء المصريين ، وعن أصلها ، وعن استخداماتها وأسمائها .

المبحث الأول

عن اختراع وأصل الناي بصفة عامة

لعل حادثا قريب الشبه بذلك الذى أدى إلى ابتكار الآلات الوترية مثل آلات القيثارة التى تحدثنا عنها فى بداية الباب السابق ، هو الذى أدى بالمثل إلى تخيل آلة الناي ؛ فالصوت الذى تحدثه الريح عند مرورها بجسم أجوف يمكن أن يؤدى فى البداية إلى الانحاء بفكرة النفخ فى قصبة بسيطة^(١) ، لنحصل من جراء ذلك على صوت ؛ وحيث ان كل قصبة غاب من طول مختلف تحدث بالضرورة صوتا مغالفا لما تحدثه قصبة من طول آخر ، فإن من المرجح أن يكون قد تم تفریب كل هذه القصبات تبعا لأطوالها الخاصة ، بقصد ألا تصنع فى النهاية سوى آلة ناي واحدة تستطيع كل النغمات أن توجد وأن تنتظم بها ، وهو ما أدى إلى صنع الناي ذى القصبات السبع الذى أطلق عليه اسم ناي الإله بان^(٢) ، أى الناي الذى يصدر كل الأنغام ، لأنه فى واقع الأمر يعطى كل النغمات الدياتونية المختلفة ؛ وفى النهاية ، ومع دورة الزمن ، فلا بد أن الناس ، كما هو مرجح ، قد ارتأوا أن يثبتوا فى قصبة واحدة ووحيدة وبالترتیب ، الأبعاد المختلفة لأطوال القصبات السبع السابقة بأن يتقنوا ثوبا فى المكان الذى ينتهى عنده طول كل منها ، وهكذا تكون الناي ذو القصبة الواحدة^(٣).

(١) كوكيبيوس ، عن طبائع الموجودات ، الكتاب الخامس ، بيت ١٢٨١ وما بعده .

(٢) بان ، هو إله المراعى والقطعان ؛ وكان يجرب الجبال والوديان مشتتا أو منتظما لرقصات حيوانات الغاب ، مصطحبا معه الناي الرعوى الذى اخترعه ، وكانت له أقدام وقرن ماهر ، وكان ظهوره يرحى بالفرع والرعب . [المترجم]

(٣) يبدو أن الناي ذا القصبة الوحيدة ، وبالتقريب ثوبا عدة ، لم يكن له فى البداية من منفذ سوى فتحة -

وفي الوقت نفسه ، فإن هناك نوعا ثانيا من الناياب يسمى المنول أى وحيد القصة ، جاء على غرار النوع الأول (قبل تطويره) ، ولم يكن سوى قصة بسيطة من البوص ، الأمر الذى أدى إلى حدوث بعض الخلط ، وولد تصور المؤلفين أو شكوكتهم بخصوص أصل ، ومنشأ الناياب وحيدة القصة ، على النحو الذى ستواتينا الفرصة قريبا ان نتبينه .

=القصة العليا : وعلى الأقل ، فلا تزال هى حتى اليوم الفتحة الوحيدة للناى أو : القلاوت : المصرى ، المعروف باسم ناى الدراويش : . ونعتقد نحن أن له أصلا بالغ القدم .

المبحث الثاني

عن اختراع وعن أصل آلة الناي المصري

من المؤكد أن الناس قديما في مصر كانوا يستخدمون أنواعا كثيرة ومختلفة من آلة الناي ، نرى رسوما لها داخل جبانات الجيزة ، وفي كهوف الجبل الواقع في مدينة إيليتيا القديمة (الكاب حاليا) .

وقد نسب أوفريون في كتابه الشعراء الغنائيون^(١) إلى عطارد اختراع الناي البسيط ذى القصبة الواحدة (المونول) ، وإن كان آخرون ينسبون شرف صنعه إلى سيوث Seuth وروناكس ميديس Ronax Médes ؛ وقد يكون اسم سيوت هو نفسه اسم تحوتى الذى يطلقه أفلاطون على عطارد ، أو لعل الاسم لم يكن سوى صفة يشار بها إلى أول رجل عبقرى ابتكر استخدام الناي أو فن العزف عليه . كما يشار بهذه الصفة نفسها إلى أول من اسس فن اللغة وفن الكتابة .

ويخبرنا جوبا Juba^(٢) في كتابه الرابع من مؤلفه التاريخ المسرحي Histoire Théatrale أن المونول أو الناي وحيد القصبة قد تم اختراعه على يد أوزيريس ، وهو نفس ما يقال بالنسبة للناي الذى أطلق عليه اسم فوتنكس Photinx^(٣) . ومع ذلك ، فبالإضافة إلى أنه لا يرجع كثيرا أن يقدر رجل واحد بمفرده أن يكون مخترعا لنوعين من الناي مختلفين لهذا الحد ، بسبب من طول الخبرة والفن والانتقان في الصنع الذى يفترضه النوع الثانى ، فإن كل شئ يبحث على الاعتقاد بأن الناي البسيط نفسه كان سابقا بوقت طويل على وجود أوزيريس ؛ فضلا عن ذلك فقد تفرقت الآراء بخصوص نوع هذا الناي الذى اخترعه هذا الملك من ملوك مصر ، ويقول بوللو^(٤) Pollux أن الناي الذى ابتكره أوزيريس كان من قش الشعير ،

(١) أثيناوس ، مآدبة الفلاسفة ، الكتاب الرابع ، الفصل ٢٥ ، ص ٨٤ .

(٢) المؤلف نفسه ، المرجع نفسه الفصل ٢٣ ، ص ١٧٥ ؛ يوستاتيوس ، عن الإلياذة ، الكتاب الثامن عشر ، البيت ٥٢٦ ، ص ١١٥٧ .

(٣) يورد جروتر Gruter هذين النوعين من النايات في اللوحة رقم ٢٧ .

(٤) المعجم ، الكتاب الرابع ، الفصل العاشر ، عن أصل الأنواع .

ويتحدث Solin عن ناي مصرى مصنوع من قصب البوص ينسب يوستاتس.
Euthatthe اختراعه إلى نفس أوزيريس .

وبلا ريب فقد كان كل من أوفوريون وجوبا يريد أن يشير بكلمة مونول أو الناي البسيط ذى القصبة الواحدة إلى الناي الخالى من الثقوب التى تحدد ملمسه ، أى إلى ذلك الناي الذى كان استخدامه يقتصر على إصدار أصوات التحذير أو النداء ، على النحو الذى صنع عليه أول الأمر ، طبقا لما يخبرنا به أبوليوس^(١).

وفى الوقت نفسه فقد يبدو أن هوميروس^(٢) يريد لنا أن نفهم أن عطار قد اخترع كذلك فن العزف على الناي ، وإن كان من المحتمل أنه لم يشأ أن يتحدث إلا عن التفنن فى إحداث صوت مناسب بهذه الآلة ، صوت أو نغمة يستطيع الناس أن يسمعوها عن بعد ؛ بل إن ذلك هو المعنى الوحيد الذى نستطيع أن نعطيه للآيات التى يشير فيها هذا الشاعر إلى الناي الذى اخترعه عطار- وقد كان هذا الناي البسيط ، ذو القصبة الواحدة ، على الأرجح ، هو ما كان يسميه بالناي اللوتس : lotos أو lotus^(٣)، نسبة إلى شجيرة كان هذا الناي يصنع منها ، كما كان يطلق عليه اسم الناي الليبى^(٤).

وطبقا لدوريس^(٥) ، فى مؤلفه عن تاريخ أعمال أجاتوكل^(٦) Histoire des action d'Agthocle ، فإن شخصا يدعى سيريتيس Seirites وهو راع ليبى ، هو الذى اخترع هذا الناي ، كما كان هو أول من صاحب هذه الآلة ترتيبا موجهها إلى خيريس Cérés وكان هذا الرجل ينتمى إلى أمة السيرت Syrtis فى برقة ، وهو بلد كانت تنمو فيه أجمل شجيرات اللوتس ، وكان بالتالى أفضل مكان تصنع فيه آلات الناي ، فقد كانت بلاد برقة تنتج نبات اللوتس بوفرة شديدة ، وجودة عالية ، حتى

(١) أبوليوس ، المنتخب ، الكتاب الأول .

(٢) نشيد إلى هرميس ، بيت ٥٨٨ وما بعده .

(٣) يورينديس ، عابلات باكخوس ، بيت ١٣٥ ، ١٦٠ وما بعده ؛ نفس المؤلف ، أبناء هيراكليس ، بيت ٨٩٢ ؛ بلينيوس الأكبر ، التاريخ الطبيعى ، الكتاب ١٣ . فصل ١٧ ؛ يوستاتيوس ، فى تعليقه على الألياذة ، النشيد ١٨ ، بيت ٥٢٦ .

(٤) يورينديس ، إفيجينيا فى لوكيس ، بيت ١٠٣٦ ؛ الطرواديات ، بيت ٥٤٣ وما بعده .

(٥) أثينابوس ، مآدبة الفلاسفة ، الكتاب ١٤ ، فصل ٣ ، ص ٦١٨ .

كاد السكان أن يتخذوا من هذه الشجيرات طعامهم الأوحـد ، الأمر الذى جعل
الاغريق يطلقون عليهم اسم : أكلة اللوتس^(١)

وبعض الأيام صنعت نايات مقوسة أو مثنية من خشب اللوتس طبقا لما يخبرنا
به أوفيد^(٢) . ومع ذلك فليس من المرجح فيما يبدو لنا أن تكون هذه النايات قد
صنعت كلية من الخشب الذى لابد له أن يثنى أو يلتوى بصعوبة حين يكون جافا .
وبلا جدال ، فقد كان هذا الجزء المقوس من الناي يصنع من قرن بقرة على النحو
الذى كان عليه الجزء المقوس للنايات الأخرى المصنوعة من الخشب والتي لها نفس
الشكل ؛ ولهذا السبب فإن الشعراء كانوا يشيرون إليه عادة بالصفة *adunco cornu*
أى القرن المنقرف^(٣)

كذلك قد صنعت نايات من اللوتس ذات قضبتين ، كان يطلق عليها في
مصر اسم الفوتنكس *Photinx* ، أما اليونان فكانوا يشيرون إليه باسم *بلاجيولوس*
Plagiaulos وأما اللاتين فكانوا يشيرون إليه باسم *أوبليكا* *Obliqua* أى الناي المائل أو
المنحرف .

ومع ذلك فلم تكن كل أنواع الفوتنكس أو الناي ذى القضبتين ماثلة أو
منحرفة ، فقد كانت توجد منها نايات ذات قضبتين تلتصق كل منهما إلى الأخرى ،
على غرار تلك التى لا تزال تستخدم في مصر حتى اليوم ، والتي تعرف باسم أرغول .
وفيما مضى ، شاع استخدام الناي ذى القضبتين بين السكندريين الذى
حازوا شهرة واسعة في فن العزف عليها ؛ وفي بعض الأحيان كان يجمع بين الناي وحيد

(١) سترابون ، الجغرافيات ، الكتاب ١٧ ، ص ٩٦٩ ؛ بلينيوس الأكبر ، التاريخ الطبيعى ، الكتاب
الخامس ، فصل ٣ ، ص ٦٧ ؛ هيرودوت ، التاريخ ، الكتاب الثالث ؛ ديودور الصقل ، مكتبة التاريخ ،
الكتاب الأول ، فصل ٣٤ ص ٩٩ ؛ المؤلف نفسه ، فصل ٤٣ ، ص ١٣٤ .

وكان ينمو في مصر كذلك نبات يحمل هذا الاسم ، كان المصريون يصنعون منه ، الخبز الذى يأكلونه ؛
وكانوا ينسبون ابتكار هذا الطعام إلى إيزيس .

(٢) أوفيد يوس ، التقويم ، الكتاب الرابع ، بيت ١٨٩ ، ١٩٠ .

(٣) المؤلف نفسه ، المرجع نفسه ، بيت ١٨١ ، ١٨٩ ؛ المؤلف نفسه ، رسائل من يوتيس ، أنكتاب
الأول ، الرسالة الأولى ، بيت ٣٩ ؛ ستاتيوس ، مآثر طيبة ، الكتاب السادس ، بيت ١٣١ .

القصبة والنأى ذى القصبتين فى المآدب ؛ وكانت الآلة الأولى لا تزال تستخدم لمصاحبة الرقص وضروب المباحج الأخرى . ومع ذلك فليس هنا مجال الحديث عن كل الأغراض المختلفة التى كانت تستخدم فيها هذه الآلات الموسيقية . ويكفي هنا أن نعرف أن كان هناك نوعان من النأى المصرى يصنعان من خشب اللوتس ؛ أولهما ، وهو بلا ريب أقدمهما وهو الذى أسماه الأغريق *lotos monautos* أى النأى وحيد القصبة المصنوع من خشب اللوتس ، وهو يشتمل على قصبة واحدة مستقيمة ؛ وثانيهما وكان يعرف باسم لوتس فوتنكس أى النأى المزوج المصنوع من اللوتس وكان مثنيا ؛ وقد كان هذا الأخير ، فيما يرجح ، هو الذى وصفه أبولوس *Apulée* باعتباره آلة موسيقية مصرية ، خاصة بكهان سيباريس^(١) .

(١) أبولوس ، المسخ ، الكتاب الحادى عشر

المبحث الثالث

عن اسم الناي المستقيم في اللغة المصرية وعن تأثيره واستعماله

يتحدث أوستاتيس^(١) عن آلة نفخ تسمى باللغة المصرية خنو - وى Chnoué ، ويشير إليها باعتبارها بوقاً مثنياً ، وينسب اختراعها إلى أوزيريس^(٢) . أما الوصف الذي يعطيه لهذه الآلة فيتأثل مع الناي المقوس الذي كان يستخدمه كهنة سيباريس ، والذي يتحدث عنه أبوليوس^(٣) ومع الناي الذي يسميه أثيناوس^(٤) فوتنكس (أى الناي ذى القصبتين) ، والذي ينسب جوباً اختراعه إلى أوزيريس ، والذي ظن جابلونسكى أن من المحتمل أن يكون هو النوع نفسه من الآلات التي كانت تستخدم لدعوة المصريين إلى الاحتفالات الدينية ، والذي يطلق عليه أحيانا اسم بوق وأحيانا أخرى اسم ناي .

ومع ذلك ، فإن من غير المحتمل أن يكون ممكناً على الإطلاق أن يتم الخلط على هذا النحو بين آتين يختلف صوتهما لهذا الحد ؛ وفضلاً عن ذلك فقد كان للبوق المصرى صوت قوى ومنفر ، إذ يقرر بلوتارك أن صوت هذه الآلة كان يشبه نقيق الحمار^(٥) ، وأنه لهذا السبب نفسه لم يشأ أهالى بوزهرس وليكوپوليس وأبيدوس ، الذين يفزعون من صوت الحمار ، باعتباره في رأيهم ممثلاً لعبقرية الشر طيفون ، أن يسمع عندهم صوت هذه الآلة ، في حين كان ينبغى ، على العكس من ذلك ، أن يأتي الناي المصرى بالغ الدقة بالغ التطريب ، وبالإضافة إلى ذلك أعجروا ، فإن ديمتريوس دى فاليرا^(٦) حين يورد أن الكهان المصريين كانوا يوجهون إلى أهتم تراتيل على

(١) في تعليقه على الآيافة ، النشيد الثامن عشر ، البيت ٤٩٥ ، ص ١١٣٩ .

(٢) المؤلف نفسه ، التعليق على البيت ٥٢٦ من نفس النشيد ، ص ١١٥٧ .

(٣) المسخ ، الكتاب الثالث ، ص ١٣٧١ .

(٤) مادية الفلاسفة ، الكتاب الرابع ، فصل ٢٣ ، ص ١٧٥ .

(٥) بلوتارك ، لإنهس وأوزيريس ، ترجمة (إلى الفرنسية) أميون ، ص ٣٢٤ ، إلبانيوس ، عن الحيوان ،

الكتاب العاشر ، فصل ٢٧ .

(٦) ديمتريوس إلفاليري ، عن البيان ، ص ٦٥ .

الحركات السبع ، التي كانت بفعل رقة جرسها تحمل محل مقامات الناي والكيتار ، فإنه قد خول لنا لدرجة كبيرة أن نؤمن أن رنين الناي كان لطيفا ورقيقا ، ويختلف بالتالي أشد الاختلاف عن صوت البوق .

إن اسم شنو - وى chnoué الذى يخطيه أوستاثيوس للبوق المصرى ، ينبغي فى رأى جابلونسكى أن يكتب شو - نو - وى Chonoué وطبقا لما يراه الأخير فإننا لسنأ بصدد اسم للبوق المقفوس ولا الناي ذى القصبتين الخاص بالمصريين ، ولابد أن يكون هذا الاسم متصلا بالناي المستقيم والبسيط ، المسمى بالناي وحيد القصبة أو المونول . وهى جابلونسكى رأيه على أن كلمة أولوس aulos فى كتب الأقباط ، والتي تعنى الناي المستقيم ، كانت تتحول على الدوام إلى الكلمة دجو djo أو خى اندجو Cégi andjo على النحو الذى نجدها عليه فى الرسالة الأولى إلى أهل كورنتوس ، الأصحاح الرابع عشر ، الآية ٧ ، كما يبينه على أن كلمة إردجو erdjo فى القبطية تعنى : يعزف على الناي ، وعلى أننا نجد كلمة ريسدجو repsdjo فى إنجيل متى ، الأصحاح التاسع ، الآية ٢٣ ، وكذلك فى سفر الرؤيا ، الأصحاح الثامن عشر بمعنى عازف الناي .

أما بخصوص المقطع الصوتى الأخير من كلمة شو - نو - وى فيظن جابلونسكى أنه هو نفس الكلمة التى يستخدمها هورابولو Horapollon^(١) والتي يكتبها بالقبطية αἰεῖ. ومعنى آخر ، وكما قد استشعر ذلك مؤلفنا فى مكان آخر^(٢)،

(١) الميرغليانية ، الكتاب الأول ، فصل ٢٩ .

(٢) يشير المرء براحة تامة حين يجد هذا المبحث فى مكان آخر ، وعنوانه أواه (لوى) . صيحة تسمع عن بعد لدى المصريين : دوى ، وعلى هذا النحو يفسر الأثر كذلك هورابولو (المرجع السابق) ، الكتاب الأول ، الفصل التاسع والعشرين .

أما بوشار ل : Hierozoico, part. I, p. 866 فقد حاول حقيقة أن يجد لهذه الكلمة تفسيرا فى اللغة العربية ؛ وإن كان ويلكز Wilkins : فى مؤلفه عن اللغة القبطية de lingua coptica, pag. 16

يعتق أن كلمة phone (فونى) تؤخذ على أنها الصوت المنتحب أو الباكى ، على غرار ال ouai أواى عند الآخرين ، والتي إعتاد الأقباط أن يحولوها فى كتبهم إلى وى . ومع ذلك فإن كلمات هورابولو تعنى شيئا مغايرا ، إذ يميز هذا الأخير أنها لا تعنى الصوت المنتحب ، ولا صوتا من أى نوع وإنما تعنى الصوت الذى يسمع عن بعد ، والذي كان المصريون يسمونه وند ما يند على أربين عاما أواى ouaie ، وقد كان صديقى الطيب الخضر =

فإن هذه الكلمات oue أو -ويه ، و ouei أو -وى ، و oucou أوى -يو التى تعنى فى اللغة المصرية : طويل أو متباعد ، وحيث تعنى الكلمة القبطية التى يوردها هواريللو الصوت أو النغمة التى تسمع عن بعد ، فإنه ينتج عن ذلك أن الكلمة القبطية djonouei دجونوى أو djonoué دجونويه^(١) هى اسم لهذا الناي الذى يسمع عن بعد . ونجد الدليل على ذلك عند جولپوس بوللوكس عندما يطلق على الناي المصرى اسم بوليفونجوس سونورا^(٢) Polyphthongos sonora أى الذى يمكن سماعه عن بعد ، وهو يظن أن هذه النايات كانت تستعمل فى دعوة المصريين إلى الحفلات الدينية^(٣) ، ويعيد إلى الأذهان ، بهذه المناسبة ، شهادة سينسيوس Synesius^(٤) وكلوديان Claudien^(٥) ، اللذين يتحدثان عن النايات المقوسة عند المصريين^(٦) ؛ وأخيراً فإنه يبرهن ، عن طريق اقتباسات كثيرة من ماربوس

= كروشه Croze قد لفت نظرى جيداً إلى أن كلمة أواى ouaie عند هواريللو هى نفس هذه الكلمة عند الأقباط ، والى نقرضها فى غالبية الأحيان فى كتبهم ، وأنها تعنى ميكروفن mekroffen على النحو الذى يقول به المؤلف نفسه (هواريللو) انظر :

XXII V. 19; psx, v, 1; Eph. II, v. 17

بمواضع أخرى كثيرة .

إذن فكلمة أواى ouaie ، أو بالأحرى الكلمة القبطية التى لها نفس النطق ، هى حرنيا الكلمة مكروفن mekroffen ، أى الشيء الذى يمكن أن يرتبط بأشياء كثيرة ؛ وإن كان يجب أن نفهم ضمناً منها هنا phone أى الصوت

جابلونسكى ، الأصوات المصرية عند الكتاب القدامى ، ص ١٩٠ ، تحت كلمة ouaie (أواى) .

(١) زهى الكلمة نفسها التى يكتبها الاغريق Chonoué شو نو -ويه ، أو Chnoué شو -ويه .

(٢) يوليوس بوللوكس ، المعجم ، الكتاب الرابع ، فصل ٩ ، ص ١٨٨ ، عن آلات النفخ .

(٣) يتفق يوريبديس فى تراجميته عابديت باخوس مع هذا الرأى فى البيت ١٦٠ وما بعده :

« عندما يردد المزمار المقوس أنغامه الحلوة

فإنه يتغنى بالمسابقات المقلدة »

وهذا الناي الذى يشير إليه يوريبديس باسم لوتس Lotus هو بوضوح ناي مصرى ، من نوع الناي

الذى نحن بصددده .

(٤) عن العناية الإلهية ، الكتاب الأول ، ص ٦٦ .

(٥) عن الفصيلة الشرفية ، البيتين : ٥٧٤ ، ٥٧٥ .

(٦) يتحدث عنه يوريبديس كذلك فى تراجميده الضارعات .

فكتورينوس Marius Victorinus^(١) ومن كسيفيلين Xiphilin أن هذا النوع من النايات كان ينبغي له أن يكون طويلا ومستقيما ، وليس معقوفا أو مقوسا على النحو الذى زعمه أوستاتيوس ، وان يكون بالتالى مختلفا عن ناي آخر من النوع نفسه وان كان أكثر قصرا ، وكان يطلق عليه اسم جنجلاروس Ginglaros. كذلك يقول جوليوس بوللو كس ، الذى يتحدث عن هذا الناي الأخير ، والذى ينظر إليه باعتباره نايًا مصريًا ، إنه لم يكن من شأن هذا الناي إلا أداء الألحان البسيطة .

هكذا إذن قد كان لدى المصريين نوعان من النايات المستقيمة : نوع طويل يسمى دجو - نو - إى ، هو ذلك الذى نراه مرسوما على جدران جبانات الجيزة ، وآخر أقصر ويسمى جنجلاروس ، شبيهة بتلك التى نراها مرسومة فى بنى حسن^(٢).

(١) الكتاب الأول ، فن النحى ، ص ٢٤٨٧ ، طبعة بوتشى .

(٢) انظر لوحات النقوش البارزة الموجودة على جدران كهوف بنى حسن فى مصر الوسطى .

المبحث الرابع

عن اسم البوق واسم الناي المقوس في اللغة المصرية

عندما نقابل بين شهادات كل من هيرودوت ، وديمتريوس ، وسترابون ، وبلوتارك ، وإليان Elien ، وأبوليوس ، وسولان ، وأثيناوس ، وفوللوكتس ، وأوستراتوس - فإن من السهل كما يقول جابلونسكي أن يتبين المرء أن المصريين لم تكن لديهم كلمة خاصة يعبرون بها عن البوق ؛ وفي واقع الأمر ، كما يلاحظ - هو - مرة أخرى ، ففي كلمة تستخدم فيها الترجمة السبعينية للعهد الجديد كلمة Salpinx سالبنكس بمعنى بوق ، فإن الأقباط يوردونها على الدوام بالاسم نفسه دون أن يحلوا محلها قط كلمة من لغتهم .

وهكذا ففي حين نحيء الترجمة السبعينية لعبارة : لا تدع البوق يصدح أمامك عندما تقدم صدقة ، الواردة في الإنجيل متى على هذا النحو :

mê salpiseš emprosthen sou

فلنأخذ نقرأها في الترجمة القبطية على هذا النحو التالي :

amper astap chdjök

ويعني آخر فحيث نجد أن عبارة astap القبطية تأتي بمعنى ينفخ البوق ، فقد خلص جابلونسكي من ذلك إلى أن كلمة tap . (تاب) هي اسم آلة موسيقية مصرية ، وإن هذه الآلة ، على وجه التحديد ، هي تلك التي أشار إليها أوساتيوس باسم chnouë ، أي الناي المقوس .

ومع ذلك ، فإننا نظن أننا نقف على أرضية ثابتة حين نعتقد أن كلمة « تاب » لم تكن تعني قط الناي المقوس ، وإنما هي تعني بالأحرى البوق المصنوع

من القرون ، أى البوقسان ، فهنا على الأقل ، يوجد المعنى الحقيقي الذى يقدمه الأقباط فى ترجمتهم للعهد القديم كما يمكننا أن نراه فى الآية الخامسة ، من المزمور الثامن والتسعين^(*) حيث استبدلوا الكلمة القبطية « تاب » بالكلمة العبرية شوفار^(**) ومعناها البوقسان أو الأبواق المصنوعة من القرون .

من هنا ينتج أننا حين نقر مع جابلونسكى بأن كلمة شونو - ويه أو شنو - ويه إنما تشير إلى الناي المستقيم أو الطويل وليس إلى الناي المقوس أو المعقوف ، فإننا مضطرون إلى الاعتراف بأن اسم هذا الناي الأخير ، فى اللغة المصرية القديمة ، مجهول لنا تماماً ولو لم يكن أبوليوس فى تحولاته أو مسخه « ميتامور فيزوس » ، قد قدم لنا هذه الآلة باعتبارها آلة موسيقية كانت تستخدم فى حفلات العبادة فى مدينة سيراليس ، لكننا مدفوعين إلى الاعتقاد بأن هذه الآلة لا تنتمى قط إلى المصريين . حيث لا نلمح لها أثراً ، فى أى مكان ، فوق جدران المبانى الأثرية الباقية من مصر القديمة .

(*) ونصها : « رنموا للرب بعود ، بعود وصوت نشيد » ولعلنا إذن يقصد الآية السادسة ونصها : « بالأبواق وصوت الصور احتفوا قدام الملك الرب » . [للترجم]

(**) أو الشجور وهى بوق البعد وهو أبوق الذى يستخدم فى الأعياد الكبرى كراس السنة ، والعيد الأكبر ، عيد الصيام . انظر الموسيقى والفناء عند العرب ، لأحمد تيمور باشا ، ص ١١٩ . [للترجم]

الفصل الثالث

عن الآلات الصاخبة أو الجرسية عند المصريين

المبحث الأول

عن رأى بعض العلماء حول شكل
واسم المزهر أو الجملجل

يعتقد بعض العلماء أن المصريين القدماء قد أشاروا بكلمة واحدة إلى الآلات الجرسية ، أى الآلات الصاخبة ذات الإيقاع ، والتي ينقر عليها ؛ ومع ذلك فليست لدينا الآن ، بخصوص هذه النقطة ، سوى أفكار غير مؤكدة .

يفتضى الأمر من المرء أن يكون قد مر بمواقع الأحداث ، أو أن يكون قد شاهد المزهر كما هو منقوش فوق جدران المباني القديمة في مصر ، حتى يكون لنفسه فكرة دقيقة عن هذه الآلة الموسيقية . ونحن نجد مظاهر ذات أشكال مختلفة في النقوش التي رسمت بينها هذه الآلة في غالبية المؤلفات التي عالجت آثار مصر القديمة . ولقد جازف كثيرون بتقديم عدد كبير من التخمينات حول الشكل الذى منحه المصريون لهذه الآلات ، حتى لم يعد المرء بمستطيع ، وسط هذه التخمينات المتعارضة والكثيرة ، أن يعرف أى هذه التخمينات يمكن أن يوليه ثقته الكاملة .

فقد كان برتران أوتون داجان Bertrand Autonne d' Agen مؤلفه Commentaires sur Juvénal^(١) يظن أن المزهر أو الجملجل نوع من البوق المصرى أو أنه آلة موسيقية من نوع ما ؛ أما برتانيكوس Britannicus فكان قد أشاع هذا الرأى

(١) • فلتقرر إلهيس أى أمر ترغب فيه فيما يخص بدتنا ،

ولتصنع أبصارنا بملجلها الفاضل .

(بوفاليس ، القجاليات ، ك ١٣ ، البيتين ٩٣ ، ٩٤)

نفسه عند بيانه لنفس الآلة الموسيقية التي تحدث عنها أوفيد^(١)، وافترض آخرون أنها نوع من الصور أو البوق أو أنها نوع من أنواع آلة الناي ، مؤسسين رأيهم في ذلك على ما قاله مارتيال Martial^(٢)، وزعم فريق آخر أن هذه الآلة لابد أن تكون دفا ، وزعم آخرون بأنها الصناج . وأخيرا فقد كان الناس في أوروبا عامة منذ أقل من مائتي عام ، لا يزالون يجهلون ما كانت هذه الآلة الموسيقية عند المصريين والتي أطلق عليها اسم مزهر Sistre .

أما اليوم ، فقد بات كل العلماء على اتفاق بأن المزهر أو الجللجل هو نوع من آلات الإيقاع أو من آلات الصخب ، ولم يعودوا يتخذون في شكله . وسوف توضح الرسوم التي عملت لهذه الآلة ، نقلا عن المباني القديمة في مصر ، الفرق بين المزهر أو الجللجل المصرية وبين مزاهر الاغريق والرومان إذ يختلف شكل هذه عن شكل تلك على الدوام .

ويظن غالبية المؤلفين الذين قاموا بأبحاث حول المزاهر^(٣) أن اسم مزهر Sistre ، ينتمي إلى اللغة اليونانية وليس إلى اللغة المصرية ، وأنه قد جاء من الفعل اليوناني seiein بمعنى هز أو يرج أو يقلقل ، ويؤسسون هذا الرأي على التعريف ، أو بالأحرى

(١) ه أين هو (الشخص) الذي بلغ من الجسارة حدا يرغم المترح ،

على الرحل من بوابة فاروس وهو يمسك في يده بالجلجل ذى الصليل ه .

(أوفيدوس ، ك ١ رسالة ١ ، البيت ٣٧ ، ٣٨) .

(٢) ه إن يتلذ أمام بصرك عبد صغير بك من عنقه

فهو يهز بيده الرقيقة هذا الجللجل ذا الصليل ه

(مارتياлис ، الأبحرمامات ، ك ١٤ ، البحرامه ٥٤) .

(٣) ادريان . توربيوس ، Advers ، الكتاب الثامن والعشرين ، الفصل ٣٣ هارديانوس يوانيس ،

الفصل الخاص بالآلات الموسيقية ، رقم ٢٤٥ ه ديستوريوس ، العصور القديمة ، الكتاب الثاني ه بولجر ، عن

المسرح ه المعجم العالمي ، تحت كلمة Sistrum (المزهر أو الجللجل) ه هينسيوس ، الكتاب الأول ، البيت ٤٩٩ ه

كاساليوس ، عن العادات المصرية ، فصل ٢٤ ه فابريكيوس ه معجم الكثر ، تحت كلمة Sistrum (مسترون) ،

بيجيريوس ه معجم الكثر ، المجلد الثالث ، ص ٣٩٩ ه باترليميوس مولا ، تعليقات على الكتاب الثالث من فن

الموى لأوفيدوس ، بيت ٦٣٥ ه كينج ، العصور الرومانية القديمة ، مجلد ١-١٠ جزء ١ ، فصل ٥ ، رقم ٢ ه بركارت في

كتاب Phaleg ، ك ٤ ، فصل ٢ ه هيرتيوس يوسي (سان جيموز) ، الأتيسى اسياكوس أو عن الجللجل ، في

المعجم الجديد (الكثر) للعصور الرومانية القديمة من أليوتو سالنجر ، in- fol ، هاجاي كوميتام ، ١٧١٨ ه د :

ينيديكيوس باكتيوس ، عن صور الجللجل واختلافاته ، يونونيا ، ١٦٩١ .

على التفسير الذى قدمه بلوتارك^(١) عن المهر ، فقد اعتقدوا ان هذا التفسير يتضمن اشتقاق اسم هذه الآلة . ويدو أن جابلونسكى كان من أنصار هذا الرأى^(٢) ، منحيا بذلك تفسير إيزيدور دى سيفيل Isidore de Séville الذى يقول^(٣) ان اسم المهر مشتق من اسم ايزيس التى كانت هذه الآلة موجهة إليها بصفة خاصة^(٤).

أما بالنسبة لنا ، فإننا نجعل حقيقة الدوافع التى أدت إلى تفضيل الاشتقاق الأول على الاشتقاق الذى يقدمه ايزيدور ، ذلك أن الروابط فيما بين كلمة seiein (الفعل) و seistron (المهر) ، لا تعطى الاحساس بأنها أكبر من تلك الروابط القائمة بين اسم ايزيس Isis والمهر Sistre .

صحيح أن كلمة seiein (سى - ين) تعنى فى اليونانية يهز أو يرج وأن المهر أو السستر آلة لا نستطيع أن نجعلها تصل أو تنز إلا يهزها أو رجها ؛ ومع ذلك ، فإذا ما أخذنا فى الاعتبار المعنى الرمزي الذى تقدمه هذه الآلة ، وهو الذى يحسم كل ما هو فى مجال الترجيح والاحتمال فيما يخص باسم المهر ، وإذا ما تأملنا المعنى المجازى كذلك لاسم ايزيس فسوف ندرك أن هناك ؛ من هذا القبيل ، الكثير من التماثل بين السستر (المهر) وبين ايزيس أكثر من ذلك الذى يقوم بين اسم هذه الآلة الموسيقية والفعل اليونانى سى - ين Seiein ؛ وفى الواقع ، كما يجيزنا بذلك بلوتارك^(٥) فإن السستر (المهر) كان رمزا لحركة منتظمة ومرتبطة تشكل وتمنح الوجود والحياة ، وطبقا لرأى المؤلف نفسه فإن اسم ايزيس مشتق من كلمة يستاي iesthai ومعناه يتحرك

(١) أسطورة إيزيس ولوتارك ، بلوتارك .

(٢) الأعمال ، المجلد الأول ، الأصول المصرية عند الكتاب القدامى ، ص ٣٩ .

(٣) إيسيدوروس هيبوليسيس إيسكويوس ، الأصول ، ك ٣ ؛ عن الموسيقى ، فصل ٨ ، ص ٧٦ .

(٤) لم يكن جابلونسكى هو وحده الذى لم يرق له هذا الاشتقاق ، كذلك لم يكن هو أول من فعل ذلك . فالعالم الدعى الذى وجه فى عام ١٧٣٦ إلى المسير لوكليك ، مؤلف المكتبة المختارة Bibbiothèque choisie كتابا يتصل بالمهر ، قد سخر بالكل من هذا الاشتقاق ، بل لقد بدأ هذا الاشتقاق لآخر متبحر سابق على العالم الذى أشرنا إليه ، بالغ الاعتصاف انظر : هيروديموس بوس (سان جريم) ، الأيزيس أو عن الجللج أو المهر () ، ومع ذلك فكل هذه الحجج ليست قط من الأمور التى تفرض نفسها ، إذ لم تؤسس على أى أسباب مقنعة .

(٥) ايزيس ولوتارك ، ص ٣٣١ .

عن علم وعن قصد وسبب : فايزيس اذن ، وهى الحركة العاقلة المتعلقة حيوية ، هى فى الوقت نفسه ربة العلم والحركة .

وهذه المقابلة تجعلنا نفهم بوضوح السبب الذى جعل المصريين يختصون بالزهر ايزيس . وعلينا أن ندرك ، طبقا لمعتقداتهم أن ايزيس هى الصورة الرمزية للسبب الخفى المؤدى للحركة الربية والمنظمة التى تهب الحياة ، وإن الزهر هو الرمز لهذه الحركة ، ذلك أنه لم يكن هناك ما يدعو المصريين ، الذين كانت لغتهم المقدسة رمزية صرف ، أن يعطوا للزهر اسما لم يكن من شأنه إلا أن يستبعد عن الذهن تلك الفكرة التى يلحقونها بهذه الآلة المقدسة ؛ وحيث كانت هذه الفكرة ترتبط برباط وثيق مع تلك الفكرة التى يوحى بها اسم ايزيس ، فقد كان عليهم أن يعبروا عن ذلك باسم يماثل هذا الاسم نفسه .

وهكذا لا يستطيع الاسم سستر (جلدجل أو مزهر) ان يستمد أصوله من الفعل اليونانى سى - سين Seiein بمعنى يهز أو يرج ، حيث أن معنى هاتين الكلمتين (يهز ويرج) لا يستدعى إلى الذهن قط فكرة الحركة المنظمة والربية ، بل إنه يقدم ، عكس ذلك ، فكرة دفع أو جذب شيء ما بعيدا عن توازنه الطبيعى ، وإعطائه دفعة وقوية وهزة غير طبيعية على الإطلاق ؛ وهو معنى يتعارض بوضوح مع الفكرة التى يلحقها المصريون بالاسم سستر أى الزهر : وفضلا عن ذلك ، فسوف يكون من المدهش ، لحد كاف ، ألا نجد لدى المصريين ، فى لغتهم ، كلمة تدل على هذه الآلة ، وأنهم بسبب ذلك ، كانوا مضطرين للجوء إلى اللغة اليونانية ، تلك التى لم تتكون إلا بعد قرون كثيرة من إقامة هذا الشعب (المصرى) لمؤسساته الدينية والسياسية .

ان الأمر الأكثر احتمالا من ذلك بكثير هو أن يكون الاغريق ، حين تبنا ديانة المصريين ، قد احتفظوا للزهر باسمه المصرى ، وذلك للسبب نفسه ، والذى من أجله احتفظوا لـ ايزيس باسمها ، مادامت آلة السستر (المزهر أو الجلدجل) هى المُستند الرئيسى إلى هذه الربة .

وهكذا فنحن نذهب فى ظنونا إلى خلاف ما ذهب إليه العلماء الذين عابوا أو نحوا الاشتقاق الذى قدمه ايزيدور لكلمة سستر ، وسنحاول ، فيما يلى ، أن نبرهن أن هذه الكلمة تستمد أصلها فى الواقع من اللغة المصرية ، وليس من اللغة اليونانية .

المبحث الثاني

عن اسم الزهر في اللغة المصرية وعن اشتقاق هذه الكلمة

يظن لأكروتشه^(١) أن السستر (أى الزهر أو الجللجل) ينبغي أن يسمى في اللغة المصرية كمكم Kemkem ، وهي كلمة تعنى في هذه اللغة آلة صاخبة أو آلة موسيقية تطن عندما تضرب أو تمز أو ترج . وقد بدت له هذه الكلمة مشتقة من Kim (كم) بمعنى يحرك أو يهز ؛ لكن كلمة كمكم هي في الواقع الاسم الذى يخلعه الأقباط على الدف الذى نسميه نحن : دف الباسك ؛ فهم يقولون كمكم بمعنى دف ، وريس كمكم Repskemkem للإشارة إلى الرجل أو المرأة التى تضرب على هذا الدف .

لكن جابلونسكى يقترح كلمة أخرى تبدو لناظره أنها الاسم الحقيقي للزهر في اللغة المصرية . وقد عثر على هذه الكلمة في الترجمة القبطية للرسالة الأولى إلى الكورنثيين ، الأصحاح الثامن ، الآية الأولى حيث حولوا النص اليونانى شاكلوس إيشون Chalcos echon إلى النص القبطى : أنوهومت إيسكتكن anouhomt epscencen بمعنى النحاس الأصفر في حالة زين ؛ ومن هنا نستنتج أن الكلمة القبطية كنكن لابد أن تفهم على أنها زين النحاس الأصفر ، وبالتالى زين الزهر أو الجللجل ، وهو الذى كان يصنع من النحاس الأصفر؛ وعلى هذا يتفق أن تستخدم هذه الكلمة بالمثل للإشارة إلى صوت البوق (سفر الخروج ، الأصحاح التاسع عشر ، الآية ١٦) . وهذا ما يحول جابلونسكى دون أن يولى رأيه ثقة كاملة ؛ بل إن ناشو وشارحه في الوقت نفسه ، المستر ووتر Water ينظر إلى رأيه ، أى رأى جابلونسكى باعتباره موهوما بالشكوك ، إذ تعنى هذه الكلمة ، حسما يدا له ، زين أو صوت آلة موسيقية من نوع ما .

(١) جابلونسكى ، الأعمال ، المجلد الأول ، الأصوات المصرية حدد الأقدمين : من ٣١٥

ولكى يدل على رأيه يورد الترجمة القبطية لهذا النص اليوناني :
 Salpingos Echo (سالبنجوس إيكو) ، الوارد في الرسالة إلى العبرانيين ، الاصحاح
 الثاني عشر ، الآية ١٩ ؛ تقول هذه الترجمة القبطية : بى - كنتن أنيتو سالبنجوس
 أو كما تقول اللهجة الصعيدية - أوهر - أو آن سالبنكس ، بمعنى صوت أو رنين
 البوق^(١) وفضلا عن ذلك ، فإنه لا يرى تماثلا من أى نوع بين الكلمة القبطية كنتن
 Cencen وكلمة مستر أى المزهَر أو الجللجل .

ومع ذلك فلا يمكن أن نستنتج بالضرورة من وجود كلمة Cencen ملحقة في
 بعض الأحيان بكلمة البوق ، أن هذه الكلمة لا علاقة لها أبدا بكلمة مستر (أى
 المزهَر) على وجه الخصوص ؛ فما دامت هذه الكلمة تعنى في اللغة القبطية رنين أو
 طنين النحاس الأصفر ، فلا يمكن أن ننظر إليها باعتبارها تشير إلى رنين كل آلة
 موسيقية أيا ما تكون ؛ ذلك أن هناك عددا كبيرا من هذه الآلات لا يدخل في
 تكوينها أبدا النحاس الأصفر .

وبرغم ذلك فقد كان يكفى أن تعنى كلمة كنتن Cencen الرنين أو الضجة
 الطنانة أو الزنانة التى يحدثها النحاس الأصفر ، لكى تصبح اسما للمستر أو المزهَر أو
 الجللجل ، وأن تشير في الوقت نفسه إلى الضجة الزنانة التى يحدثها البوق . كذلك ،
 فإن هناك احتمالا كبيرا في أن يكون المصريون قد استخدموا بالمثل هذه الكلمة ، التى
 يستخدمها اللاتين بهذا المعنى نفسه ، حين ترجموا اسم المزهَر بكلمة كريبتاكولوم
 Creptaculum وهى كلمة تعنى : آلة موسيقية صناعية تحدث صوتا زلزالا ؛ وذلك
 على نحو ما فعل الأقباط تعبيرا عن الصوت الرنان الذى يحدثه بوق مصنوع من
 النحاس الأصفر ، وهو الأمر الذى يمكن ملاحظته من هذين البيتين لفرجيل :
 الانيادة - الكتاب السابع

عندئذ دوت طبول الحرب برقيتها النحاس ،

البيتان ٥٠٣ ، ٥٠٤

وهي تصدر دويًا مفرعا

بل إننا قد نضيف بأن أفضل المترجمين اللاتين ، حين ترجموا اسم المزهَر ،
 فإنهم قد جعلوه - وهذا أمر لا يحوطه أى شك - مشتقا ليس من الفعل Seiein

(١) انظر نهاية البحث الثالث التى توافق بين رأى جابلونسكى وبين رأى ووتر Water

بمعنى عز أو برج ، وإنما من الفعل يحدث صدى *résonner* أو يرن *retentir* ، وأهم الحقوا بكلمة سسترون *Sistrion* المعنى نفسه الذى يعطيه الأقباط لكلمة كنيكين : ومعنى آخر ، فإن من المرجح لحد كبير أن يكون اشتقاق آخر ، يتأسس على فكرة أخرى ، مغايرة لتلك التى تلحق على الدوام بالتفسير الخاص بكلمة ما ، كما هو الحال فى الاشتقاق الذى تم عن طريق استخلاص كلمة سسترون من سي-يين ، اشتقاقا حاذقا ، لكنه لا يقوم على أى أساس ، بل هو موغل فى الخطأ .

هناك مبدأ طبيعى عند كل شعوب العالم ، يقودها عند تكوين واشتقاق الكلمات التى تشكلها أو تتبناها ، سواء تلك التى تشتقها من لغتها الخاصة أو تلك التى تستعيرها عن لغة غريبة ، ذلك هو مبدأ التماثل ؛ فعندما تقابلهم حروف - وبصفة خاصة الحروف الجامدة - لا يكون نطقها مألوفا لهم ، أو لا يكون متفقا مع الذوق والعادات التى يأخذون بها ؛ فإنهم يستبدلون بها حروفا أخرى لما نفس اللفظ أو من مخرج صوتى مماثل ؛ مثال ذلك إحلال حرف سنى (بكسر السين وتشديد النون) ساكن ، أكثر قوة أو أكثر رقة ، محل حرف ساكن سنى آخر ، أو حرف ساكن شفووى محل حرف شفوى آخر . أو حرف لسانى محل لسانى آخر ، أو حرف نائى محل حرف آخر من النوع نفسه^(١).

(١) وهذا هو ما فعلناه نحن (الفرنسيين) أنفسنا عند تشكيل وتكوين الكثير من كلماتنا ؛ مثال ذلك كلمة *taper* (ضرب - نقر) التى اشتقنا منها كلمة *Tambour* أى الدف ، وكلمة *flamber* بمعنى يشعل أو يولد التى اشتقنا منها كلمة *flambeau* بمعنى الشعلة أو اللهب ؛ وكلمة *approuver* بمعنى يؤمن (يشده مكسورة على الميم) أو يوافق التى أخذنا منها كلمة *approbation* بمعنى موافقة وكذلك الكلمات التى أخذناها عن الأغريق واللاتين مثل *boe* بمعنى صيحة *vox* التى جعلنا منها *voix* (صوت) ؛ وكلمة *rosa* ، *rhoden* التى جعلنا منها *rose* (ورد) ؛ وكلمة *kyklus* ، *Circulus* التى جعلنا منها *Cercle* بمعنى دائرة ؛ وكلمة *kapane* التى جعلناها *cabane* أى الكوخ ؛ وكلمة *kaballes* التى حولناها إلى *cheval* أى الحصان ؛ وكلمة *titulus* ، *titulus* التى تحولت إلى *titre* أى العنوان أو اللقب إلى غيرها من المعانى ؛ وكلمة *apostolus* ، *apostolus* التى جعلناها *apotre* أى الرسول أو المبشر ، وكلمة *episcopos* ، *episcopos* التى تحولت فى الألمانية إلى *bischoff* وفى الإيطالية *vescovo* وبالفرنسية *evêque* أى المطران . ولكن التحريفات أو التحويلات تصبح أكبر بالنسبة لكلمات اللغات الشرقية التى نقلت إلى اليونانية وكتبت بحروف يونانية ثم انتقلت إلينا عن هذا السيل ؛ فالأغريق ، الذين كانوا يضحون بكل شيء فى سبيل رهافة آذانهم ، دون حرص منهم على الإطلاق على الاقتراب من النطق الصحيح للكلمات إذا ما بدت لهم جافة ، لا يكتفون بإرفقهم أى هاجس حين يقتطعون منها الحروف التى يضابقهم لفظها . أو . يستبدلوا بها حروفا أخرى ، بالغة الاختلاف فى معظم الأحيان .

وهكذا يصبح بالإمكان ، أن تكون كلمة سسترون ، مشتقة من كلمة كنتنن المصرية ، برغم الاختلاف الظاهري الشديد بينهما .

ولكى تحسم هذه المشكلة بشكل أكثر وضوحاً ، فلن يكون تزيذا لا طائل من ورائه ، أن نتأكد مما إن كانت كلمة كنتنن لن تقابلنا في لغات أخرى - مع تغييرات طفيفة باعتبارها اسماً للآلة الموسيقية التي نسميها نحن الجليل أو المزهر (مسستر) .

فنحن أولاً ، نتعرف على هذه الكلمة دون مشقة في الكلمة الأهمرية تزيذاكل Tzenacel أو كيناكل Cenacel^(١) التي تعني في هذه اللغة سستر أو مزهر ؛ فمن الواضح أن هذه الكلمة لا تفرق كثيراً عن الكلمة المصرية كنتنن Cencer إلا في تحويل الحروف القوية إلى حروف رهيبة ، وفي أنهم قد أحلوا الحرف اللساني الساكن ا (اللام) الذي ينهى هذه الكلمة ، محل الحرف اللساني الساكن n الذي يتمم كلمة كنتنن . أما بخصوص الحرف المتحرك a (وهو يقابل الفتحة في اللغة العربية) ، الذي نجده في الكلمة الأهمرية والذي لم يوجد قط في الكلمة المصرية ، فنحن نعرف أنه لا توجد أبداً في اللغات الشرقية سوى الحروف الساكنة أو الجامدة التي ينظر إليها باعتبارها الأجزاء الرئيسية للكلمات ، وأن الحروف المتحركة (وتقابلها حركات الفتح والكسر والضم في العربية) لا تغير قط من طبيعتها ومن معانيها أو تسمياتها . (كذا) . وللسبب نفسه فقد استطاع الأثيوبيون أن يحلوا الحرف الجامد اللساني ا أى اللام محل الحرف الجامد اللساني ، الـ n أو النون ، ولسوف يكون بمقدور آخرين أن يستبدلوا بحرفي النون في الكلمة المصرية كنتنن حرفي لـ لتصبح الكلمة بدورها كِلْ كِلْ (كسر فسكون وهكذا) وهو ما فعله العبرانيون أو بالأحرى الكلدانيون ، مع إضافتهم إلى هذه الكلمة ، النهاية الخاصة بالاصطلاح التعبيري في لغتهم ، مع تغيير الحروف القوية أو الغليظة إلى حروف رقيقة . وهكذا فبدلاً من كنتنن أصبح لدى هؤلاء في البداية كلمة كلكل Celcel ؛ ومع تلطيف حرفين الأول والرابع (الكافين) تكونت

(١) لقد كتبنا الكلمات الأثيوبية (الأهمرية) على الدوام طبقاً لنطق القساوسة الأحماس ، وليس طبقاً للمعاجم الأثيوبية .

كلمة تزلتزيلى Tzeltzelei أو تزلتزيلى tziltzelei. إذن ، فلم يتحتم لاحداث تغيير بهذا الحجم في الكلمة المصرية ، سوى إحلال حرف جامد لساني محل حرف جامد لساني آخر ، وإبدال حرف قوى بآخر ضعيف أو رقيق .

ونحن ننسب إلى الكلدانيين ابدال النون باللام ، طبقا لما يخبرنا به سكاليجر Scaliger ، الذى يلاحظ في كتابه : « عن إصلاح الأزمان » :

De emendatione temporum

ان الكلدانيين كان من عادتهم أن يستبدلوا بحرف اللام حرف النون^(١) في كل كلمة يقابلهم فيها الحرف الأخير ، فكانوا يلفظون لايرخذنصر بدلا من نبورخذنصر ، ولايونيداس بدلا من نابونيداس ؛ ومن جهة أخرى ، فحيث أن العبريين قد أوشكوا على أن يفقدوا كلية صلتهم بلغتهم الأصلية ، بفعل تعودهم الاستخدام الدائم للغة الكلدانية أثناء أسرهم البابلي ، وحيث تعودوا أن يلفظوا الكلمات على غراز ما يفعل الكلدانيون ، فإن هناك كبير احتمال لأن يتطابق هؤلاء مع أولئك في طريقة لفظ كلمة كنعن Cencen .

ولسوف يستطيع الاغريق ، وهم الذين استعاروا كل آلتهم الموسيقية على وجه التقريب من الآسيويين ، أن يحصلوا كذلك على هذه الآلة أو على أقل تقدير على اسمها ، ولسوف يقومون طبقا لعاداتهم بأن يستبعدوا من كلمة تزلتزيلى Tzeltzelei كل ما يجعل نطقها عسيرا عليهم أو يسبب لهم في ذلك بعض الضيق ، ولسوف يهنيقون إليها كذلك النهاية التى تتفق مع التعبيرات الخاصة بلغتهم ؛ وهكذا فبدلا من تزلتزيلون Tzeltzelon التى كان عليهم أن يلفظوها ، أصبحوا يقولون في البداية سستيلون Sistelon ثم ، بعد ذلك ، تحولت اللام إلى راء لكى يصبح النطق أكثر رقة وأصبحت تلفظ سسترون Sisteron التى تحولت بفعل الدمغ أو الدمج إلى سسترون Sistron ، محفظين على الدوام ، وعلى نحو ما كان الكلدانيون والعبرانيون قد فعلوه ، بالحرفين الصافين اللذين يبدوان على أنهما الحرفان المصوران في الكلمة المصرية كنعن Cencen .

(١) تلى الحرف ا في مكان حرف ال (اللام في مكان النون) .

ان التشويه أو التحريف الذى لحقه الاغريق بهذه الكلمة كـ Cencen ،
 التى تلقوها بالفعل معرفة فى شكل الكلمة Tziltzelei تزيلتزيل لن يبدو مدهشا حين
 نقارنه بالتحريف الذى تناول الكلمة العبرية يكرزل Iechezchel والذى جعل منها
 إيزكييل Ezechiel (حزقيال ؟) ؛ أو كذلك بالتحريف فى الاسم شاجاى Chaggai
 والذى جعل منها Aggée وأخيرا بالتحريف الذى تناول الاسم Chizchiiale حين
 جعل منها Ezechias^(١) انلخ انلخ .

(١) ليس هناك اختلاف فى التغيرات التى تناولت كل هذه الأسماء أكبر من ذلك التغير الذى أصاب
 اسم مدينة رشيد والذى تحول فى لغتنا إلى روزيت Rosette .

المبحث الثالث

عن النوع الثاني من الآلات الجرسية وعن اسمها في لغة هؤلاء الأقوام

بخلاف المزاهر أو الجلاجل التي تتكرر رسومها كثيرا فوق جدران المباني القديمة في مصر ، هناك نوع آخر من الآلات الجرسية ، أو ذات الصليل ، أى الآلات الصاخبة ، نلاحظ وجوده في أماكن عدة . وقد بدت لنا هذه الآلات ، التي لها شكل القرص - نوعا من الصناج (الصاجات) . ونراها (في الرسوم) عادة بين أيدي أشخاص ، يبدو أنهم نساء ، يقمن بحركة رقص دائرية .

وفي واقع الأمر ، فإن ميناندر Ménandre ، الذى يشير إليه سترابون^(١) ، يغيرنا بأنه في مناسبة الأضحيات التي كانت تقدم خمس مرات في اليوم الواحد ، كانت هناك نسوة يبلغ عددهن سبع سيدات ، يكون دائرة ، ويضربن بالصناج^(٢) ، في حين كانت هناك أخريات يطلقن صرخات نافذة للغاية . ويبدو أن أوفيد ، بدوره ، قد رأى هؤلاء النسوة رأى العين ، حين تحدث في الكتاب الثالث من تقايد « Fastes » ، البيت ٧٤٠ عن الب حيات في إثر باخوس^(٣) . كذلك يتحدث عن بلوتارك في الكتاب الرابع من مؤلفه : أحاديث المائدة حين يقول : ليس هناك أكثر ولا أقل من وجود نسوة في بلادنا ، يصنعن ضجة كبيرة في الأضحيات الليلية التي كانت تقدم إلى باخوس والتي تسمى نيقتليا Nyctelia أى الأعياد الليلية ، واللاق تطلق عليهن

(١) سترابون ، الجغرافيات ، الكتاب السابع ، ص ٣٥٧ .

(٢) « في احتفال يقام خمس مرات في اليوم ،

وسبع عداصات كن يقرعن الصناج خلال المائدة ،

وأخريات كن يولولن ما في ذلك جدال » .

(٣) « متاندروس في مسرحيته : كاره النساء » .

كذلك كان عدد النسوة اللاتي لراهن مرسومات على جدران المعبد الصغير في إدفو حول مهد

أوزيريس ، يضربن بالصناج ، يبلغ سبع سيدات .

(٤) جماعات من التابعات يمكن تأديتهن صناجا يصدرن به صليلا .

على وجه الخصوص الكنية : وهيفيلت ياخوسوس أى Chalcodristas (شالكودريستاس) وهى كلمة تكاد تعنى : الحك على النحاس^(١) .

أما بخصوص الاسم الذى يخلعه المصريون على هذا الصنف من الصناج ، (أو الصاجات) فإننا نعتقد أن ليس هناك من شغله هذا الأمر ، كما نشك أن هذا الاسم قد عرف على الإطلاق .

ومع ذلك فإننا نجد في الترجمة القبطية للمزمور المائة والخمسين ، الآية ٥ ، اسم هذا النوع من الآلات الموسيقية وقد تحول إلى كيمبالون Kymbalon ، وإن كانت هذه الكلمة في الواقع هى نفسها الكلمة الاغريقية التى تعنى الصناج أو الصاجات ، والتى نجدها في الترجمة السبعينية ، والتى أخذ عنها الأقباط كلمتهم في ترجمتهم للعهد القديم ؛ كما أننا لا نشك في أن هذه الكلمة لا تنتمى قط إلى اللغة المصرية .

وإذا أردنا أن نحكم على الأمر عن طريق النص العبرى (للتوراة) أو عن طريق الترجمة الحبشية (الأمهرية) وهما يتطابقان تمام التطابق ، فسوف نجد أن اسم الصنج واسم المزهر أو الجللج لا يختلفان فيما بينهما قط إلا عن طريق الصفة التى كانت تلحق بهما ؛ كليهما ؛ فقد كانت الصناج تسمى جرسيات رنانة^(٢) ، أما المزاهر فكانت تسمى جرسيات صاخبة^(٣) . وفي بكتنا الحالتين كانت العبرية تستخدم كلمة tziltzelei ، أما الأمهرية فكانت تستخدم إيزيناكيل Iznacel ، وهما تماثلان ، كما سبق أن استرعينا الانتباه ، الكلمة المصرية كنكن Cencen ؛ ومن هنا فإننا نخلص إلى أن كلمة كنكن كانت تعنى بصفة عامة النغمات أو الأصوات الرنانة التى تحدثها كل الآلات الموسيقية المعدنية ، وإن أسماء الآلات المختلفة من هذا النوع ، لم تكن تتميز إلا بالصفة التى كانت تحدد إما شكل كل منها ، وإما نوع الرنين الذى كانت تحدثه .

(١) ترجمة أميو Amyot .

(٢) بالعبرية : فى تريلزلى شينا ، وبالأمهرية : فى تزيناكل زيكته قالو .

(٣) بالعبرية : فى تريلزلى ثورواه ، وبالأمهرية : فى تزيناكل أوانا باقى .

الفصل الرابع

عن آلات الإيقاع المستخدمة في موسيقى المصريين القدماء

المبحث الأول

ملاحظات تمهيدية

حيث قد وابتنا الفرصة فيما سبق للحديث عن استعمال الآلات الموسيقية أثناء بحثنا عن حالة الموسيقى القديمة في مصر ، وعن أنواع الغناء وضروب الشعر المختلفة عند قدماء المصريين ، وعن دافع وغرض الأعياد السنوية ، وعن الاحتفالات وطابع صنوف الغناء التي كانت تصاحبها ، فإننا لا نستطيع أن ندخل في بعض التفاصيل حول آلات الإيقاع^(١) دون أن نكرر أنفسنا . ولهذا السبب فإننا لن نسترجع قط ما سبق لنا أن لاحظناه في مواضع عدة ، بخصوص هذا النوع من الآلات ؛ وسنكتفي هنا بأن نصف شكلها واستخدامها ، وأن نعرف بالاسم الذي كانت تعرف به قديما ، أو الذي تعرف به في الوقت الراهن .

(١) كانت توجد هذه التفاصيل في البحث الذي نتحدث عنه ، والذي كان ينبغي له أن يسبق هذا البحث ، لكنه تأخر حتى المزمرة التالية .

المبحث الثاني

عن آلة إيقاع معينة من آلات الموسيقى عند
قدماء المصريين ؛ عن شكلها واستخدامها ؛
عن صلتها الوثيقة البادية بآلة موسيقية م
النوع الذى يستخدم فى بعض الكنائس
المسيحية فى الشرق

من بين صور الشخصيات التى نجدها مرسومة فى موكب عرس ، نراه
منقوشا على جدران أحد الكهوف الواقعة بالجبل الموجود بالقرب من إيليتيا
(الكاتب)^(١) ، نلاحظ وجود بعض موسيقيين يقوم أحدهم بالنقر على القيثارة
(المارب أو الجنك) ، ويقوم الآخر بالعزف على ناي ذى قصبتين ، وهناك ثالث
يمسك بعصوين كبيرتين (واحدة بكل يد) يضرهما فيما يبدو ، الواحدة
بالأخرى .

وقد كانت هذه الآلة - العصى المصفقة - تستخدم فيما يبدو فى تحديد
وضبط إيقاع الأغانى التى كان الموسيقيون الآخرون يعزفونها . وتدفعنا بساطة شكلها
لأن نستخلص أن استخدامها يعود إلى عدة قرون بالغة القدم ، وأنها قد سبقت ولابد
حتى ابتكار المزهر والدف والصنّاج وكل آلات الإيقاع الأخرى ، وهى الآلة التى
سمحت ببقائها الأخلاق الصارمة التى كان عليها زهاد اليهود القدامى فى مصر ، ومن
المعروف أن ديانة هؤلاء لم تكن شيئا آخر سوى الديانة المصرية القديمة ، بعد
إصلاحها وتبسيطها وتحليصها من كل ما كان يشوبها من الوثنية مع خلطها بشيء من
اليهودية والمسيحية .

وحيث لم يكن العبيرون قط قد استخدموا آلة مشابهة لتلك التى نعنيها ، فإن
كتب الأقباط التى لا تضم سوى العهدين القديم والجديد ، لم يكن بمقدورها فى

الحقيقة أن تقدم لنا عوناً من أى نوع ، حتى نستطيع أن نكشف عن اسمها في اللغة المصرية القديمة .

ومع ذلك فقد وجدنا آلة من النوع نفسه تستخدم في الكنائس الشرقية المنشقة في الشرق (كذا) ؛ هي تلك التي يطلق عليها في العربية اسم ناقوس ، وفي الأمهرية اسم تكفا Takqa ؛ ويوجد من هذه صنفان : ناقوس خشب ، أى الناقوس المصنوع من الخشب^(١) أما الآخر فيطلق عليه اسم ناقوس حديد ، أى الناقوس المصنوع من الحديد .

وينقسم النوع الأول بدوره إلى قسمين : فهناك نواقيس يبلغ عرضها نحو قدم واحد ، في حين يصل طولها إلى نحو ستة أقدام ؛ وهذه تغلق بواسطة حبال في سقوف الكنائس ، وتستخدم في حث المؤمنين على أداء الخدمة المقدسة ؛ وهم يضربونها بمطرقة خشبية صغيرة الحجم . وهناك صنف آخر أصغر من ذلك حجماً بكثير يمسك باليد ويضرب بالمثل بمطرقة صغيرة من الخشب .

أما الثاني ، أى الناقوس الحديد ، فهو عادة أقل حجماً من النواقيس الخشبية ، وهو يستخدم بصفة أكثر خصوصية في كنائس الأروام في الامبراطورية العثمانية ، أكثر مما يستخدم في الكنائس الأخرى ؛ ويطلق عليه بعض المؤلفين اسم سيمتيرى ؛ ولعل هذا هو اسمه في اللغة الدارجة ، وإن كان الاسم الحقيقي الذي يعطيه له الأروام أو اليونانيون هو هاجيوزيدير hagiósideros ، وهي كلمة يونانية تتكون من مقطعين : hagiós هاجيوس بمعنى مقدس ، وسيدروس sidēros بمعنى حديد (أى الحديد المقدس) .

ونتوقف ببحثنا حول هذا النوع الأخير عند هذا الحد ، محتفظين لأنفسنا بحق الحديث عنها بشكل أكثر إيجابية وأكثر تفصيلاً ، حين نتصدى لمعالجة الحالة الراهنة لفن الموسيقى في مصر . أما الآن ، فهذا هو ما نستطيع أن نقوله ، كيما نعطي بعض فكرة عن هذا النوع من آلات الإيقاع ، التي يراها المرء بين رسوم كهوف إيليتيا (الكاب) .

(١) وتسمى هذه الكلمة بصفة عامة كل آلة من آلات الإيقاع

المبحث الثالث

عن الدف القدم في مصر

ليس من اليسير أن يكون المرء لنفسه فكرة دقيقة عن شكل الدفوف المصرية القديمة ، نقلا عن تلك الدفوف المنقوشة فوق المبانى القديمة لهذا البلد ، ومن العسير كذلك علينا أن نجدها في شكل الصنوج مالم نكن قد قمنا بدراسة خاصة بهذا النوع من الآلات وبالاستعمالات التي خصصت من أجلها . وحيث لم يسمح جهل القدماء فيما يتعلق بالمنظور ، لكل من الحفارين أو صانعى التماثيل أن يبرزوا الأشياء إلا من منظور جانبي ، فلم يكن بمقدور المرء أن يقدر سمكها . ولم يكن من شأن الرسوم بالغة الأمانة والدقة والتي رسمت لها ، أن توقفنا على هذا السمك بحيث بدت هذه الدفوف شبيهة بالأقراص ، تمسك بها الشخصوس كما لو كانت تلتصق بأيديها . إننا لم نكن بمستطيعين على الاطلاق أن نتعرف على هذا النوع من الآلات الموسيقية لو لم يكن الشعراء قد علمونا كيف نميز الدفوف القديمة ، فهم يطلعوننا على طريقة الإمساك بها والعزف عليها^(١) وكذلك على اغراض استخدامها في حفلات العبادة ، سواء في ذلك عبادة باخوس^(٢) أى أوزيريس ، أو في عبادة رع ، أو في عبادة قيبال Cybele التي هي ايزيس^(٣) .

(١) أوفيدوس ، مسخ الكائنات ، كتاب ٣ ، بيت ٤٠٨ ، وكتاب ٤ ، بيت ٢٩ : 'تؤبف نفسه ، التفوق ، كتاب ٤ بيت ٣٤٢ : بروبرتوس ، ك ٣ ، إليجية ١٧ ، بيت ٣٣ .

(٢) يوربيديس ، عابdat باخوس ، أبيات ١٤٧ ، ١٤٨ : المؤلف نفسه ، الكيكلوس ، أبيات ٦٥ ، ٦٦ : أوفيدوس ، أنظر أعلاه : فاليدرا لبيوليتوس ، أبيات ٤٧ ، ٤٨ : بروبرتوس ، أنظر أعلاه : نونوس من مدينة بايوبوليس (المسمى حاليا) : ديونيسيوس ، ك ١٧ ، بيت ٢٢٩ .

(٣) أوفيدوس ، بخور أم الأكراب ، في مواضع متفرقة : بخور ربا ، عطور ، بيت ١ وما يليه : يوربيديس ، عابdat باخوس ، بيت ١٧٤ : أليستوفانيس ، الزناير ، فصل ٥ ، مشهد تجمع بين بدليكليون وكسانتياس : يوسيبا فيلوكريون ، بيت ١١٨ .

ومع ذلك فمن المحتمل ألا تكون هذه الدفوف غير مسطحة (أى ذات عمق) أو أسطوانية الشكل مثل دفوفنا العسكرية ، ونحن من جانبنا نظن أنها لم تكن تختلف قط ، بالضرورة ، عن الدفوف القديمة الأخرى ، التى كانت تشبه دفوفنا : تلك التى نطلق عليها دفوف الباسك .

أما الأشخاص الذين رأينا بين أيديهم هذه الآلات فقد بدوا لنا نساء ؛ وفي الواقع فقد كان الدف ، عند الاغريق وعند العبريين ، وعند الغالبية العظمى من شعوب الشرق القديم ، آلة تختص بها النسوة أو على الأكثر تدخر لرجال مجردوا من رجولتهم أمثال كهان اليونان القديمة . ولا يزال المرء يراه حتى اليوم في مصر بشكل اعتيادي في أيدي النسوة أكثر مما يراه في أيدي الرجال . وهنا يكمن السبب الذى من أجله ، دون جدال ، جاءت هذه الآلات خفيفة ، سهلة الاستعمال .

ولهذا السبب فإننا نظن أنه عن طريق الأشخاص الذين نقشوا أو رسموا فوق المبانى المصرية القديمة ، محسكين في أيديهم بقرص كبير ، وهم يرقصون ، قد أريد رسم كاهنات باخيات ، يضررن على طبولهن أو دفوفهن الشبيهة بـدفوف الباسك لدينا .

ومن المؤكد أن عادة الحفر أو الرسم فوق المبانى الأثرية ، بل حتى فوق الآنية لراقصات باخيات ، وهن ينقرن على دف الباسك ، كان أمرا بالغ الانتشار بين اليونانيين ، وهم ، كما هو معروف ، قد استعاروا غالبية أنظمتهم الدينية والمدنية وكذلك فنونهم من المصريين ؛ ويجوزنا بلوتارك أنه كانت ترى كذلك بعض هذه الآلات مرسومة أو محفورة فوق معابد اليهود^(١) .

(١) يقول بلوتارك في أحاديث المائدة ، الكتاب الرابع ، القضية الخامسة :

Phitarque, propos de table, liv IV, quest. 5

« وإذا كان اليهود ، سواء يدافع ديني ، أو بسبب الكراهية قد امتنعوا عن أكل لحم الخنزير فإن مزراق باخوس^(٢) وكذلك الحربة والطلبة^(٣) التى يراها المرء مرسومة فوق تليسة حواجر أو جدران معابدهم ، لا يمكنها أن تناسب ، بشكلها الاحتفالى هذا ، إلها آخر سوى باخوس » .

(١) صولان أو روح يروج بحلقة على شكل كوز صغير خلف أسيافه بأعزاد الحربة ، وكان يمسكه بالعمود وأحرقه . [المرجع] .
(٢) الكلمة المستخدمة هناك tambourin وسامها حلقة طويلة الحد ، وهى تنقر عليها بمصا واحدة . [المرجع] .

إذن فنحن يصدد عادة أو استعمال انتشر بين جزء كبير من شعوب الشرق
 الأقدمين ؛ ومعنى آخر ، فليس من المحتمل أن يكون المصريون ، وهم كانوا يعرفون
 هذه الآلة ، وكانوا يستخدمونها في معابدهم وحرورهم^(١) ، بل كانوا هم مخترعيها^(٢) ، هم
 الوحيدين الذين يستطيعون أن يهملوا زخرفة معابدهم ، بصور من هذا النوع .
 ولهذا السبب ، فإن ما احده سنائه منذ البداية ، وكذلك ما تحملنا على الاعتقاد
 في صحته شهادة الشعراء ، قد وجدناه مجسدا في عادات شعوب الشرق .

(١) كليماش السكندري ، المرقى ، الكتاب الثاني ، فصل ٤ ، ص ٦٦٤ د .
 (٢) نفس المؤلف ونفس المرجع .

المبحث الرابع

عن اسم الدف القديم في اللغة المصرية
والذى يعرف في لغتنا الدارجة باسم
دف الباسك

يستحيل أن يكون في اسم هذه الآلة مبعث لأى شك ، فقد احتفظت لنا به
اللغة القبطية ، وهو الاسم كمكم kemkem الذى ظن لأكروتشه أنه اسم المزهر أو
الجلجل ، إذ جعله مشتقا من الكلمة اليونانية seiein بمعنى يهز أو يرج ، ولأن المرء
يجده مستخدما بهذا المعنى في الترجمة القبطية للمزمور الحادى والعشرين ، الآية ٧ ،
والاصحاح السابع ، الآية ٧ .

ولكننا قد سبق أن برهنا على أن اسم سستر أى مزهر أو جلجل يعنى الآلة
الموسيقية ذات الصليل أو الرنانة ، وأنه لا يمكنه بأية حال أن يعطى عند المصريين
معنى مائلا للفعولين يرج أو يهز ، وفي واقع الأمر فإننا لا نجد مثالا واحدا أخذت فيه
كلمة كمكم على أنها تعنى المزهر . بل إن الشراح الأقباط قد حولوا كلمة كمكم
kemkem إلى تف toph وهى تعنى في العبية دفا من نوع الدفوف التى تحدثنا للتو
عنها أى الدف الذى تستخدمه النسوة ، وهو شبيه بالدف الذى نطلق نحن عليه اسم
دف الباسك .

ولهذا السبب نقرأ في النص العبرى للمزمور ١٥٠ ، الآية الرابعة : « هاليلأ
أوهو نى توف أو ماشول » أى « سبحوه بدف ورقص ، سبحوه بأوتار ومزمار » ثم نجا
هذا النص نفسه في اللغة القبطية : « سمو إرق هن تان كمكم زم طاسى كورس
وهكذا تقابل الكلمة القبطية كمكم الكلمة العبية تف - أى دف - والذى يعنى
(عندنا) دف الباسك . ومن الصحيح أن الأقباط قد فصلوا بمعنى كمكم دفا من
نوع هذه التى نتحدث عنها ، وأن هذه الكلمة قد تحولت في الترجمة الهامشية من

القبطية إلى العربية^(١) إلى كلمة دفوف ، جمع دف^(٢) ، كما أننا نجد في الترجمة القبطية للمزمور ١١٨ ، الآية ٥ ، كلمة rep- kemkem رسكمكم لكى تشير إلى ضاربات الدف .

ولو أننا مضينا لنقدم بعد براهين على هذه الدرجة من الوضوح ، براهين أخرى ، لكان محققا ذلك القارئ الذى يوجه إلينا الاتهام بأننا نسعى وزاء استعراض للمعرفة لا جدوى منه ؛ ومع ذلك فإننا على يقين بأن العمل الذى نقدمه هنا الآن ، أقل جاذبية فى حد ذاته ، حتى أننا قد اختصرناه إلى أقصى قدر ممكن (من الاختصار) بالنسبة لنا ؛ بل لكم كنا نود لو استطعنا أن نستبعد منه كل ما ليس له ضرورة مطلقة ؛ ومع ذلك ، فحيث إن هذه المادة لا يعرفها سوى القليلين ، فقد ظننا أن من المناسب أن نضيف بعض الأفكار ، إلى الكثير من النقاط التى كانت تحتاج إلى توضيح .

(١) كتبت هذه الترجمة على هذا النحو للتسهيل على أقباط اليوم الذين لم يعودوا يفهمون لغتهم الخاصة .
 (٢) وهو اسم نوع من دفوف الباسك ، لا يزال المصريون يستخدمونه حتى اليوم ، ويعنى آخر ، فإنه مما لا شك فيه أن الكلمة العربية : دف ليس لها قط أصل يختلف عن أصل الكلمة العربية : دف topi ، بل إنها ليست شيئا آخر غير هذه الكلمة الأخيرة ، وإن كانت تلفظ بطريقة أكثر رقة .

كتب أخرى للمترجم

أولاً : فى مجال الأدب :

- ١- المطاربون (مجموعة قصص قصيرة) .
 - ٢ - حكايات من عالم الحيوان .
 - ٣ - المصيدة (مجموعة قصص قصيرة) .
 - ٤ - موتى بلا قبور (مسرحية تأليف جان بول سارتر) .
 - ٥ - السماء تمطر ماء جافا . .
- (رواية تسجيلية تتناول وقائع الوحدة المصرية السورية وانفصالها) .

ثانيا : فى مجال التاريخ :

- ١ - تطور مصر من ١٩٢٤ إلى ١٩٥٠ . تأليف مارسيل كولب .
- ٢ - فصول من التاريخ الاجتماعى للقاهرة العثمانية . تأليف أندريه ريمون .

ثالثاً : الترجمة العربية الكاملة لموسوعة وصف مصر

تأليف علماء الحملة الفرنسية .

- ١ - المصريون المحدثون .
- ٢ - العرب فى ريف مصر وصحراواتها .
- ٣ - دراسات عن المدن والأقاليم المصرية .
- ٤ - الزراعة ، الصناعات والحرف ، التجارة .
- ٥ - النظام المالى والإدارى فى مصر العثمانية .

- ٦ - الموازين والنقود .
- ٧ - الموسيقى والغناء عند قدماء المصريين .
- ٨ - الموسيقى والغناء عند المصريين المحدثين .
- ٩ - الآلات الموسيقية المستخدمة عند المصريين المحدثين .
- ١٠ - مدينة القاهرة - الخطوط العربية على عمائر القاهرة .

رابعاً : لوحات موسوعة وصف مصر :

- ١ - المجلد الأول والثاني للوحات النولة الحديثة .
- ٢ - المجلد الأول من لوحات النولة القديمة .

خامساً : من موسوعة وصف مصر :

(دراسات مختارة من الموسوعة فى كتيبات)

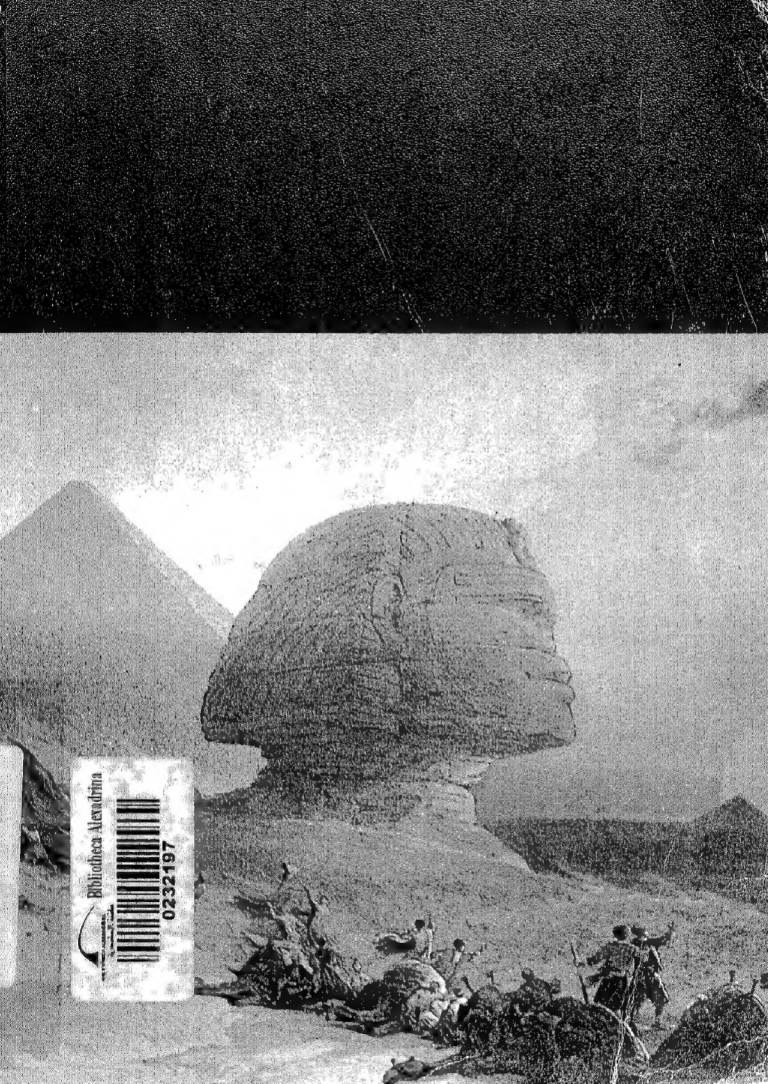
- ١ - كيف خرج اليهود من مصر القديمة .
- ٢ - مدينة الإسكندرية .
- ٣ - مدينة رشيد .

تحت الطبع

- مقياس الروضة .
- القاهرة الملوكية .
- بقية مجلدات لوحات موسوعة وصف مصر .
- بقية الدراسات المختارة من موسوعة وصف مصر .



ت : ۹۳۴۷۰۶



Biblioteca Alexandrina



0232197